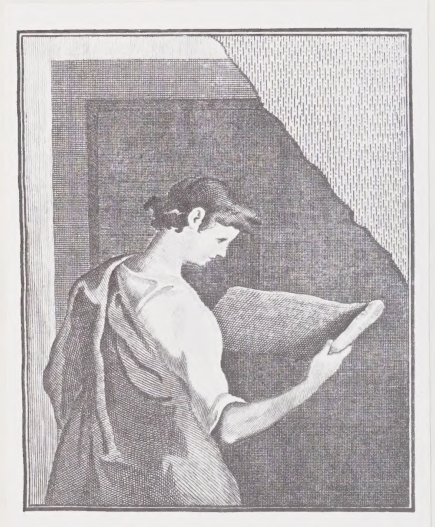






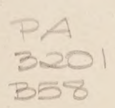


DIE DENKMÄLER ZUM THEATERWESEN IM ALTERTUM



VON DR. MARGARETE BIEBER
PRIVATDOZENTIN AN DER UNIVERSITÄT GIESSEN

MIT 142 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 109 TAFELN



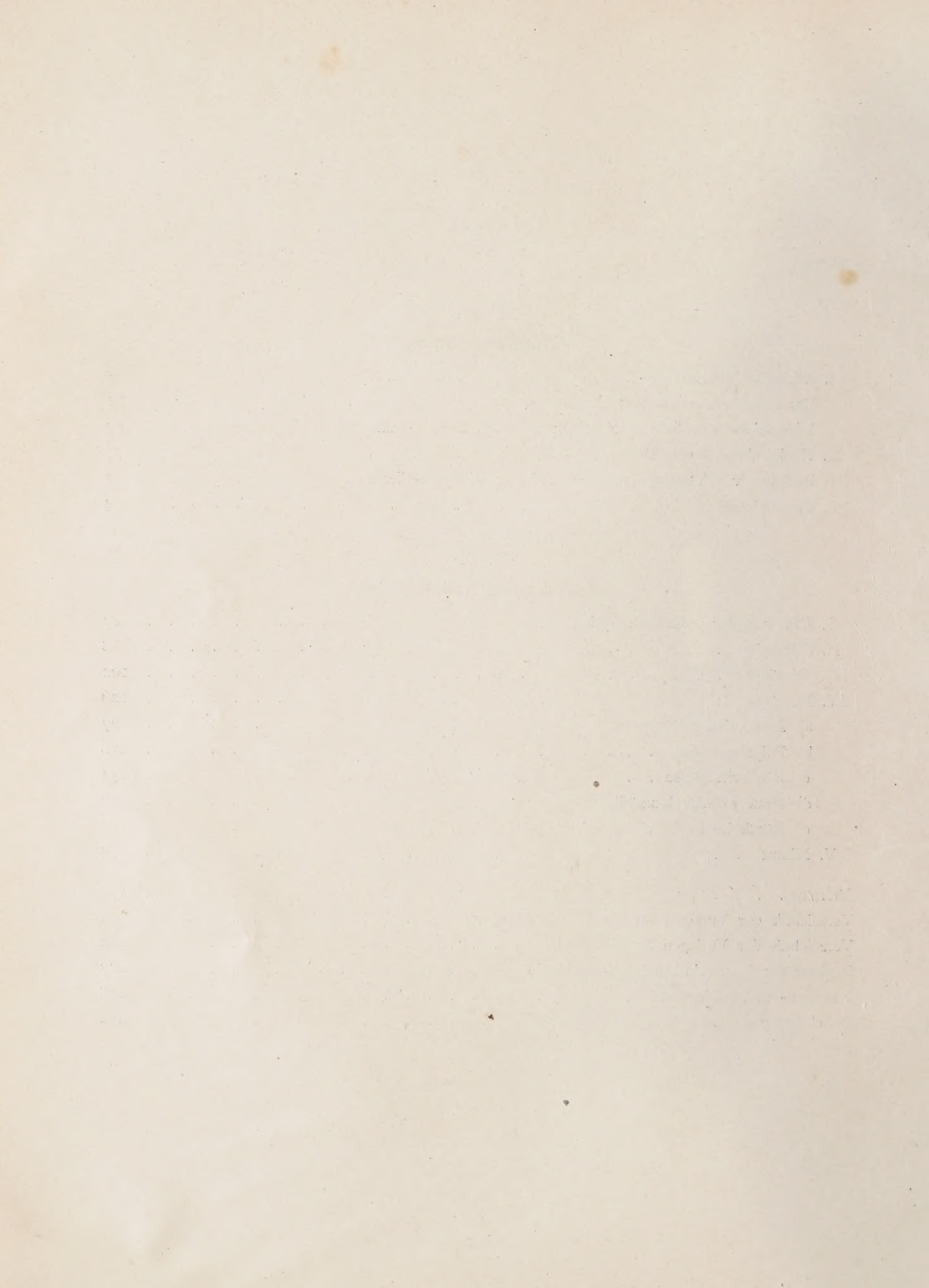


BERLIN UND LEIPZIG 1920
VEREINIGUNG WISSENSCHAFTLICHER VERLEGER
WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGSBUCHHANDLUNG — GEORG REIMER — KARL J. TRÜBNER — VEIT & COMP.

MEINEM VATER
ZUM 77. GEBURTSTAG



Inhalt



Einleitung.

Unsere Kenntnis des griechischen und römischen Theaterwesens schöpfen wir, wie für die meisten Erscheinungen der antiken Kultur, aus zwei Hauptquellen: der schriftlichen und der bildlichen Ueberlieferung. Unter den schriftlichen Denkmälern sind bei weitem am wichtigsten die erhaltenen Dramen und Komödien und unter ihnen vor allem die griechischen Tragödien der drei großen Meister des V. Jahrhunderts v. Chr. Aeschylus, Sophokles und Euripides. Von den Werken ihrer Vorgänger vom Ende des VI. Jahrhunderts v. Chr. und ihrer Nachfolger im IV. Jahrhundert und in hellenistischer Zeit besitzen wir nur dürftige Reste. Die römischen Dramen der republikanischen Zeit, von Livius Andronicus, Naevius, Ennius, Pacuvius und Accius, sind ebenfalls schlecht erhalten und waren im wesentlichen nur Uebersetzungen und Umarbeitungen griechischer Dramen. Die Tragödien der römischen Kaiserzeit, wie die erhaltenen des Seneca, waren Buchdramen. Sie wurden nicht gespielt, sondern rezitiert. Die antike Komödie hat nicht einen, sondern zwei Höhepunkte gehabt. Den ersten repräsentieren uns die Stücke des Aristophanes, die zum größten Teil zur Zeit des peloponnesischen Krieges aufgeführt wurden, also wenigstens noch mit der letzten Periode der Blütezeit der Tragödie zusammenfallen. Die zweite Glanzzeit, die der neuen Komödie, in der hellenistischen Zeit, kennen wir nicht nur durch die griechischen Originale des Menander, die erst kürzlich durch neue Papyrusfunde in immer größerer Vollständigkeit und Schönheit wiederhergestellt werden konnten, sondern auch durch die lateinischen Uebersetzungen des Plautus und Terenz, die uns beide ziemlich treue Nachbildungen verlorener Originale geschenkt haben, wenn auch der erste die Feinheiten der Originale vergröbert, der zweite die Charakterzeichnungen verflacht und die Handlungen mehrerer Stücke zuweilen in unverständiger Weise kontaminiert hat. Von beiden Gattungen kennen wir also nur kurze Abschnitte aus ihrer langen Entwicklung, da es Bühnenspiele vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis zum III. Jahrhundert n. Chr. gegeben hat.

Ueber die anderen Perioden belehren uns andere schriftliche Zeugnisse. Aristoteles beginnt die Reihe der Gelehrten, die sich mit der Tragödie beschäftigt haben. In seiner Poetik gibt er wertvolle Notizen über den Ursprung und das Wesen von Tragödie und Komödie. Die Schriften der alexandrinischen und pergamenischen Grammatiker über Aufführungen der Dramen, ihre Verzeichnisse erhaltener Stücke u. dgl. sind untergegangen. Reste ihrer Forschungen aber besitzen wir in den meistens anonymen ὑποθέσεις und Scholien zu den erhaltenen oder verlorenen Stücken, in den prolegomena περὶ κωμῳδίας, in den βίοι der großen Tragiker, in den späten Lexica, wie dem des Suidas. Zur Zeit des Augustus beschrieb der Architekt Vitruv die griechischen und römischen Theaterbauten. Schließlich faßte im späten II. Jahrhundert n. Chr. Pollux in seinem für den Kaiser Commodus bestimmten Wörterbuch alle ihm bekannten Erklärungen über Bauteile des Theaters, Ausstattung des Spielplatzes und Kostüm der Schauspieler zusammen. Außerdem finden sich zahlreiche einzelne, auf das Theaterwesen bezügliche Bemerkungen bei vielen Schriftstellern. Die Stellen sind bereits vielfach benützt, aber noch nicht systematisch gesammelt und übersichtlich zusammengestellt worden.

Eine dritte schriftliche Quelle besitzen wir in den Inschriften. Besonders wichtig sind die Siegerlisten und Didaskalien aus Athen, chronologisch nach Archontenjahren angeordnete Verzeichnisse über chorische und dramatische Aufführungen an den großen dionysischen Festen. Beide gehen auf Schriften des Aristoteles zurück, die auf Grund

archivalischer Studien verfaßten νῖκαι Διονυσιακαὶ ἀστικαὶ καὶ ληναικαί und die Διδασκαλίαι. Durch erstere lernen wir die Namen der siegreichen Phylen, Knaben- und Männerchöre, Choregen, Dichter, Schauspieler und Musiker kennen, durch letztere sämtliche Dichter mit ihren Stücken und Protagonisten, die bei einer Aufführung zu Worte gekommen waren, in der von den Preisrichtern bestimmten Reihenfolge. Außerdem besitzen wir andere Siegerlisten aus Delphi, Teos, Magnesia, Rom und zahlreiche Weih- und Bauinschriften aus Athen, Oropos, Delphi, Delos, Ephesos usw.

Aus diesen schriftlichen Quellen ergibt sich folgendes Bild über Entwicklung und Verlauf der dramatischen Aufführungen. Tragödie und Komödie haben sich aus dem Kult des Dionysos entwickelt, und zwar beide durch Verschmelzung verschiedenartiger Elemente. Das wichtigste war der Chor. Für die Tragödie ist es ein Chor von Satyrn, der um einen als Siegespreis ausgesetzten Bock (τράγος) tanzte und daher tragisch genannt wurde, nach anderer Erklärung selbst als aus Böcken bestehend gedacht und verkleidet wurde. Solche tragischen Satyrchöre gab es nach Herodot V 67 bereits um 600 v. Chr. in Sikyon, und sie wurden am Hof des Periander von Korinth durch Arion eingeführt. Aber erst auf attischem Boden entstand das wirkliche Drama, als Thespis im weinreichen Ikaria dem singenden und tanzenden Chor einen Sprecher gegenüberstellte, der ihm „antwortete" (ὑποκριτής). Aristoteles leitet den Schauspieler von dem Vorsänger des Dithyrambos ab. Jedenfalls hatte er zunächst nur Berechtigung in Hinblick auf den Chor, der die Hauptsache blieb, auch nachdem Peisistratos 534 v. Chr. das Drama mit der Festfeier der städtischen Dionysien fest verknüpfte. Die älteren Dramen sind meistens nach dem Chor benannt. Als dann die Einzelvorträge immer mehr Raum in Anspruch nehmen, bleiben doch die Chorlieder am Anfang und Schluß und zwischen den Hauptteilen der Tragödie bestehen. Die Verknüpfung des Inhalts dieser Lieder mit der Handlung wird allerdings immer loser, mehr und mehr wird der Chor aus dem Hauptträger der Handlung zu einem teilsnahmsvollen Zuschauer. So erklärt es sich, daß er in hellenistischer und römischer Zeit zurücktritt und bisweilen ganz unterdrückt wurde. Dafür entwickelte sich der Dialog immer reicher, nachdem Aeschylus den zweiten, Sophokles den dritten Schauspieler hinzugefügt hatten. Der Gang der Handlung wurde immer komplizierter, verlangte immer reichere Dekoration und Ausstattung. Schon die späteren Stücke des Aeschylus rechnen mit Palästen und mit der Möglichkeit, das Innere eines Hauses zu zeigen. Euripides verlangte vom Regisseur einen Platz, auf dem sein berühmter und berüchtigter deus ex machina (θεὸς ἐκ μηχανῆς) plötzlich erscheinen und unbemerkt verschwinden konnte. Bewegliche und illusionistisch bemalte Kulissen sind uns schon für das V. Jahrhundert v. Chr. bezeugt. In Rom beeinträchtigte seit der Zeit des Cicero leeres üppiges Schaugepränge und Entfaltung übergroßer Massen die Wirkung der Tragödien.

Die Komödie hat sich ähnlich, teils direkt aus dem Kult, teils in Anlehnung an die Tragödie entwickelt. An den Dionysosfesten auf dem Lande wurden Spottlieder gesungen. Unter Absingung heiterer Lieder wurde der Phallos, das Symbol der Fruchtbarkeit, in Prozession herumgetragen, wie es uns Aristophanes in den Acharnern so köstlich schildert. Aus diesen Phallosliedern ist nach Aristoteles die Komödie entstanden. Die Schauspieler aber sind in Anlehnung an die korinthische und megarische Posse ausgebildet worden. Ihre Verbindung mit dem attischen Chor war von Anfang an lockerer als in der Tragödie. Daher trat hier der Chor, der noch fast allen Stücken des Aristophanes den Namen gibt, schneller zurück. In der neuen Komödie besteht er nur noch aus stummen Personen, die mit ihren lebhaften pantomimischen Tänzen die Zwischenpausen ausfüllen.

Der bunte Inhalt der alten Komödie: politische Satire, Travestie des Mythus und der Tragödie, Märchenspiel etc., verlangt die verschiedenste Szenerie. Als dagegen mit Menander das bürgerliche Lustspiel mit seinen wenigen Typen und seinem begrenzten Stoff herrschend wurde, konnten auch der Spielplatz und die Ausstattung einfach und typisch werden. Die Komödie wurde viel später offiziell anerkannt als die Tragödie. Zwar hat schon in der ersten Hälfte des VI. Jahrhunderts Susarion einen Komödien-Chor im Agon vorgeführt, aber erst um 487 v. Chr. erhielt der Dichter von Komödien einen Chor vom Archon zugewiesen.

Der Dichter war anfangs gleichzeitig Chorege, d. h. er mußte für Verpflegung und Ausstattung des Chors sorgen. Er war auch anfangs Didaskalos, d. h. er mußte dem Chor die Lieder und selbsterfundenen Tänze selber einstudieren, und er mußte die Rolle des Protagonisten, des ersten Schauspielers, selbst spielen. Später übernahmen ein reicher Athener als Chorege die Kosten für den Chor, ein bezahlter Chorlehrer seinen Unterricht. Sophokles hat nur noch in seiner Jugend als Nausikaa und Thamyras in eigenen Stücken gespielt. Bald bildeten sich Berufsschauspieler aus, von denen einige besonders im IV. Jahrhundert, in hellenistischer Zeit und zur Zeit Ciceros große Berühmtheit erlangten. Diese Schauspieler haben später vielfach ältere Stücke, die ihnen dankbare Rolle boten, nochmals auf die Bühne gebracht. Dagegen mußten im V. Jahrhundert für jedes Fest neue Stücke eingereicht werden, und zwar in Athen ursprünglich für die großen Dionysien am 9.—13. Elaphebolion (März) nur Tragödien, für die Lenäen am 12. Gamelion (Januar) nur Komödien. Später wurde an beiden Festen auch die andere Gattung zugelassen. Außerdem wurden an den großen Dionysien regelmäßig Dithyramben durch Knaben- und Männerchöre aufgeführt, die die einzelnen Phylen aus Bürgern bildeten. Am ersten Tag der Festperiode fand ein Proagon statt, an dem sich das gesamte Personal, der Dichter an der Spitze seines Chors, im Odeion dem Publikum vorstellte. Am folgenden Tage wude eine feierliche Prozession, die Pompe, abgehalten, und dann begann im Theater der Wettkampf der lyrischen Chöre. Die folgenden Tage waren den drei zur Konkurrenz zugelassenen tragischen Tetralogien, je 3 Dramen mit ihrem Satyrspiel bestimmt. Später wurde davor noch Komödie gespielt, die aber ihre Hauptaufführung an den Lenäen hatte. Sämtliche Spiele wurden nach griechischer Sitte in Form von Agonen abgehalten, die von gewählten Preisrichtern beurteilt wurden. Die Namen der siegreichen Phylen, Choregen, Dichter und seit Mitte des V. Jahrhunderts auch der Schauspieler wurden aufgezeichnet. Nach Schluß des Festes wurde im Theater eine Volksversammlung abgehalten. Für alle diese Zwecke, zu denen in hellenistischer Zeit noch sogenannte thymelische, d. h. rhapsodische rein musikalische und pantomimische Aufführungen, in römischer Zeit Tierhetzen und Gladiatorenkämpfe kamen, mußten die Theatergebäude eingerichtet sein. In manchen Theatern außerhalb Athens haben später überhaupt kaum dramatische Aufführungen stattgefunden oder solche an ganz anderen als dionysischen Festen, so zu Ehren des Amphiaraos in Oropos, an den apollinischen Pythien und Soterien in Delphi, den Apollonien in Delos, den Serapisfesten in Tanagra, den Musenfesten in Theben, auch gelegentlich von wichtigen politischen Ereignissen und von Siegesfeiern der Fürsten, von Alexander dem Großen an. Neben den Dramen beherrschten an diesen mannigfaltigen Festen Agone zwischen Flötenspielern, Kitharisten, Rhapsoden u. dgl. das Programm.

Bei den Römern fanden Aufführungen regelmäßig an den ludi Romani, Apollinares, Plebei und Megalenses, gelegentlich an Säkularfeiern, bei Leichenspielen (ludi funebres), Siegesfesten (Triumphalspiele), Einweihungen von Tempeln und Theatern etc. statt. In der republikanischen Zeit wurden Dramen in griechischer und römischer Sprache in Rom auf-

geführt. Für letzteren Zweck ließ man vielfach Sklaven als Statisten ausbilden. In der Kaiserzeit wurden von Dramen nur noch die des Euripides, natürlich ohne Chor, gespielt. Sonst bevorzugte man Einzelnummern aus den Tragödien, musikalische Aufführungen, die aus Unteritalien stammenden Volkspossen (Atellanen), Mimen, Pantomimen, Tänzer, Gaukler und Possenreißer niedriger Sorte.

Wir lernen also aus den schriftlichen Quellen, wie die dramatische Poesie aufgeblüht und verfallen ist, sowie an welchen Festen und unter welchen Umständen die Stücke aufgeführt worden sind. Ueber die Inszenierung der einzelnen erhaltenen Stücke belehren uns diese selbst am besten. Da ihre Personenzahl beschränkt, Szenenwechsel selten ist, die Einheit von Zeit, Ort und Handlung meistens festgehalten wird, und da ferner die Theater für die Bedürfnisse der Dramen erbaut und ausgestattet wurden, so könnte man denken, es sei leicht, aus den Stücken Gebäude und Szenerie zu erschließen. Es ist jedoch aus denselben Dramen von verschiedenen Gelehrten auf die verschiedenste Inszenierung geschlossen worden. Die literarischen Quellen genügen uns also nicht. Die griechischen Dramen sind nicht bestimmt gelesen, sondern gesehen zu werden. Wir möchten also genau wissen, wie diese Meisterwerke dem attischen Publikum sinnfällig vorgeführt wurden. Dazu soll uns die zweite Hauptquelle unserer Erkenntnis, die bildliche Ueberlieferung, verhelfen.

Während die erhaltenen Stücke durchweg in guten Ausgaben vorliegen, die Fragmente verlorener Stücke sorgfältig gesammelt, die Bemerkungen der Schriftsteller wenigstens bereits ausgezogen und berücksichtigt, die Inschriften im Corpus Inscriptionum geborgen sind, haben nur wenige Gruppen der erhaltenen Denkmäler eine genügende, keine bisher eine abschließende Bearbeitung erfahren. Das für seine Zeit vorzügliche Buch von Wieseler ist das einzige, das einmal alle damals bekannten, auf das Theater bezüglichen Denkmäler zusammenfassen wollte. Es ist jedoch in den Abbildungen ungenügend, im Text veraltet, im Material infolge zahlloser Ausgrabungen und Einzelfunde neuerer Zeit durchaus lückenhaft. Ueber das Theatergebäude haben Dörpfeld und Reisch das grundlegende Buch geschrieben. Sie haben damit aber einen Streit über Einzelformen des Theaters und besonders über den Spielplatz in den verschiedenen Perioden angefacht, der noch lange nicht beendet zu sein scheint. Die zahlreichen Vasenbilder, Wandgemälde, Buchillustrationen, Mosaiken, Marmorbildwerke, Terrakotten, Münzen und Gemmen, die Nachbildungen von Theatergebäuden, aufgeführte Szenen aus Dramen und Komödien, Bilder von Schauspielern und Masken zeigen, sind noch lange nicht vollständig gesammelt, geschweige denn geordnet, gedeutet und gesichtet. So bieten diese Denkmäler noch eine Fülle von Problemen und Arbeitsstoffen. Von vornherein auszuschließen sind die Illustrationen von Dramen resp. der in diesen behandelten Sagen, wie wir sie vielfach besonders auf attischen und unteritalischen Vasen, auf den sogenannten homerischen Bechern, auf Wandgemälden, Sarkophagen etc. finden, aus denen häufig falsche Schlüsse auf Aufführungsformen gezogen worden sind. Sie sind oft sehr wertvoll zur Rekonstruktion verlorener Stücke, zuweilen auch leicht von der theatralischen Aufführung beeinflußt. In der Regel aber schildern sie gerade Szenen, die nicht gespielt wurden, da bekanntlich das wichtigste Ereignis, das der bildenden Kunst das beste Thema bot, die Ermordung, Blendung, Wahnsinnstat etc. des Helden im Inneren des Bühnenhauses, der Skene (hinter der Szene), vor sich ging und nur von dem typischen Boten geschildert wurde. Die bildende Kunst, die eine möglichst klare Vorstellung von dem Gesamtinhalt der Tragödie vermitteln will, muß derartige Situationen in den Vordergrund rücken. Diese Bildwerke sind also für die Geschichte der Literatur von größerem Wert als für die des Theaters.

I. Teil.

Theatergebäude.

I. Erhaltene Theatergebäude.

Die Entwicklung des antiken Theaterbaues geht von Anfang an bis zum Schluß der Entwicklung der Literatur und der Gesamtkultur parallel.

Nr. 1. Dionysos-Theater in Athen. Das Athener Theater ist seit 1892 durch die griechische archäologische Gesellschaft unter Mitwirkung der deutschen Architekten Strack und Dörpfeld erforscht worden. Es liegt am Südabhang der Akropolis in dem heiligen Bezirk des Dionysos, der den östlichsten Teil des Abhanges einnimmt, während sich westlich das Asklepieion anschließt. In dem Bezirk liegen entsprechend der Beschreibung des Pausanias I 20, 3 zwei Tempel verschiedenen Alters und ein langgestreckter Altar. In dem jüngeren Tempel war als Kultbild ein Sitzbild des Alkamenes aus Gold und Elfenbein aufgestellt, das auf Münzen nachgebildet ist. Danach muß der Tempel in den letzten Jahrzehnten des V. Jahrhunderts erbaut sein. Der nördlichere Tempel gehört dem frühen VI. Jahrhundert v. Chr. an. Sein Giebel war mit einem Relief aus Poros (porösem Kalkstein) geschmückt, von dem ein Fragment mit zwei Satyrn und einer Mänade erhalten ist. In diesem Tempel stand das alte Kultbild aus Eleutherae. Er bestand schon, ehe Thespis im Jahre 534 hier auftrat. Dieser alte Tempel stößt direkt an die Säulenhalle, die die äußere Fassade des Bühnengebäudes verkleidete und als Theaterfoyer diente. Es folgt nach Norden die verwirrende Fülle von Mauern, auf denen Dörpfeld, Puchstein, Versakis, Fiechter und Frickenhaus verschiedene Formen von Bühnenhaus und Bühne, von Skene und Proskenion rekonstruiert haben. Die Reste verteilen sich auf fünf, nach Frickenhaus auf sechs verschiedene Perioden, die uns bei besserer Erhaltung ein vollständiges Bild von der Entwicklung des griechischen Skenengebäudes geben würden. Unter den obwaltenden Umständen müssen wir dieses Bild in den meisten Perioden durch andere, besser erhaltene Ruinen ergänzen und erläutern. Dagegen sind zwei Teile des Athener Theaters aus zwei verschiedenen Perioden grundlegend für unsere Kenntnis des Theaters geworden: die alte Orchestra für den ältesten Spielplatz und der von Lykurg erbaute Zuschauerraum für die Form des θέατρον im IV. Jahrhundert v. Chr.

Taf. I—VII
Abb. 1—12

Aus zwei geringen Resten einer gebogenen Mauer, die innerhalb des späteren Skenengebäudes liegen, hat Dörpfeld die kreisrunde Orchestra-Terrasse rekonstruiert, die mit einem Durchmesser von 24 m am Abhang der Akropolis derart angelegt war, daß ihr nördlicher Teil in den Berg eingeschnitten, ihr südlicher von der gerundeten Mauer gestützt wurde. Diese erhob sich an ihrer südlichsten Stelle 2—3 m über den Boden des Temenos. Eine gerade Stützmauer westlich des runden Platzes lehrt uns einen Weg

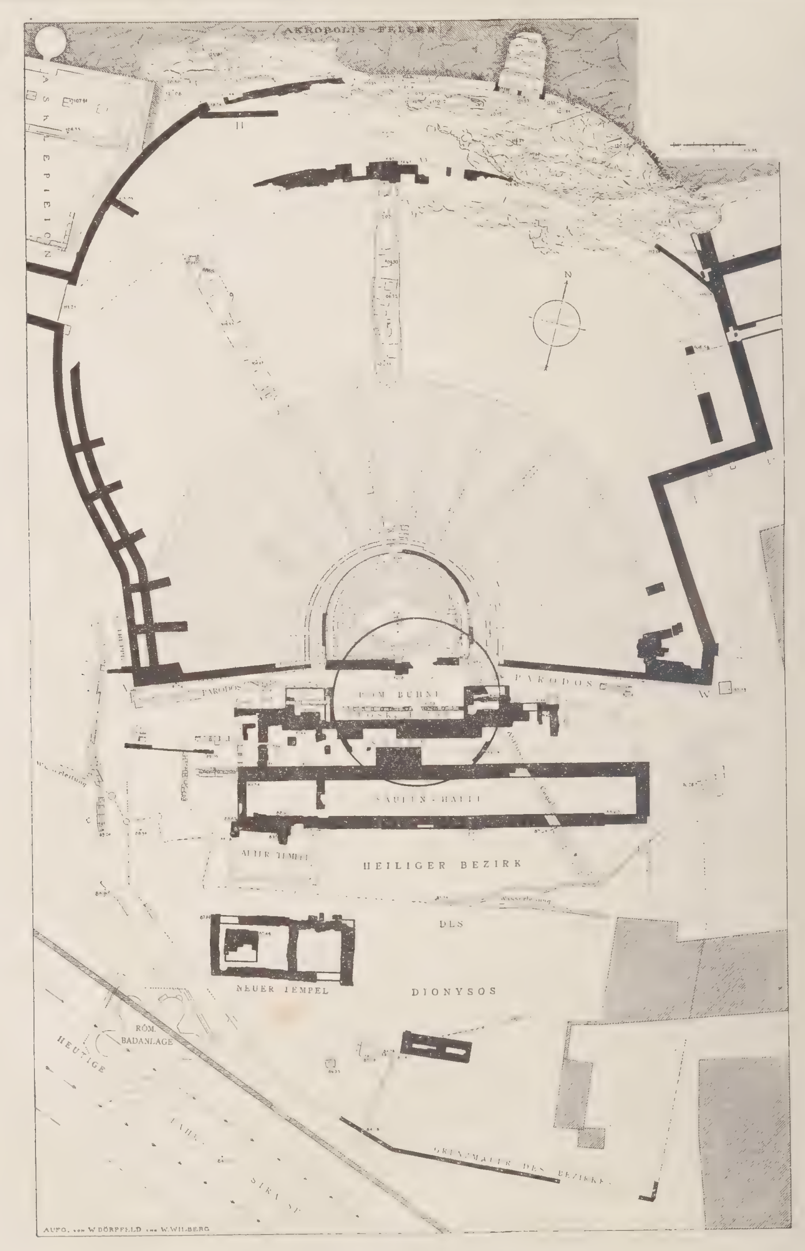


Abb. 1. Heiliger Bezirk des Dionysos in Athen.

kennen, der zu ihm geführt haben muß, also gewissermaßen die älteste Parodos, den Zugang zur Orchestra. Diese im VI. Jahrhundert v. Chr. hergestellte einfache Anlage ist der Spielplatz für die klassischen Dramen des V. Jahrhunderts! Geschaffen aber ist er für die Rundtänze der Chöre, die im VI. Jahrhundert allein üblich waren, im V. teils als lyrische Männer- und Knabenchöre, teils als Chor im Drama weiter eine große Rolle spielten. Es ist viel darüber geschrieben worden, wie auf diesem Platz die Dramen inszeniert, resp. wo und in welcher Art die für sie nötigen Dekorationen aufgebaut wurden. Wilamowitz hat den gesunden Grundsatz, daß die Szenerie nur aus den Dramen selbst erschlossen werden dürfe, in seinem grundlegenden Aufsatz über die Bühne des Aeschylus aufgestellt und in seinen tiefgrabenden Interpretationen zu Aeschylus mit glänzendem Resultat durchgeführt. So mußte in den Hiketiden für den Chor, der damals noch Protagonist des Dramas war, ein erhöhter Platz mit Altären hergerichtet werden; in den Persern das Grab des Dareios, Sitze für die Ratsherren und ein Hohlraum, aus dem der Geist aufsteigen kann; in den Sieben gegen Theben eine Agora mit Götterbildern; im Prometheus eine Klippe, die zum Schluß versinken muß; in der Orestie zum erstenmal ein Palast und ein Tempel. Danach kann man sich die Inszenierung der vier älteren Dramen entsprechend dem runden Spielplatz noch wie Rundbilder denken, die um die jedes Jahr für jede Aufführung neu aufgebauten, aus vergänglichem Material und beweglichen Setzstücken bestehenden plastischen Dekorationen sich frei bewegten. Erst als die Fassade eines Prunkgebäudes errichtet werden mußte, mußte diese an den äußersten

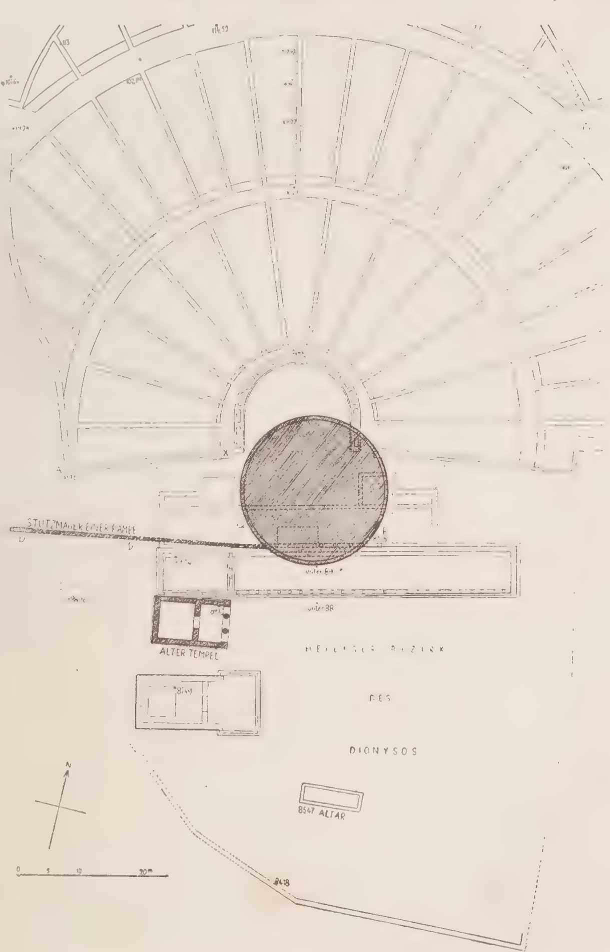


Abb. 2. Aelteste Orchestra im Bezirk des Dionysos in Athen.

Rand des Spielplatzes gerückt werden, um den Platz für die Tänze des Chors nicht einzuengen. So wurde sie von selbst zum Hintergrund des Spiels und infolge ihrer Brauchbarkeit bald der typische Spielhintergrund der Tragödien. Eine solche τραγικὴ σκηνή aus Holzbalken erwähnt Xenophon (Cyr. VI 1, 54). Der Name Skene (Zelt, Baracke) führt darauf, daß das erste Wohngebäude, das aufgeführt wurde, das Zelt eines Feldherrn war, eine Dekoration, die außer für zahlreiche verlorene Stücke des Aeschylus, die Stoffe aus dem trojanischen Krieg behandelten, für den Aias des Sophokles, die Troerinnen, Hekabe und Iphigenie in Aulis des Euripides nötig war. Man muß sich diese älteste Schauspielerbude nicht wie ein modernes rundes oder vieleckiges Zelt, sondern wie ein aus Holz aufgebautes rechteckiges Blockhaus denken. Eine dritte Dekoration, die besonders häufig für Satyrspiele benötigt wurde, war eine Höhle in wilder Gegend, wie im Philoktet und den Spürhunden des Sophokles, im Kyklops des Euripides. Alle drei Arten des Hintergrundes boten den Vorteil, daß die Schauspieler aus ihnen bei Beginn ihres Spieles heraustreten und am Schlusse wieder in sie hereingehen konnten, da die Wand als Fassade ihrer Wohnung gedacht ist. Wahrscheinlich wurde gleich von Anfang an ein wirkliches Gebäude körperlich aufgebaut, nicht nur eine Kulisse errichtet. Die Skenenmalerei, die schon Aeschylus durch Agatharchos ausführen ließ und die nach Aristoteles (Poetik 4) Sophokles aufgebracht hat, war wohl nur Verzierung der Vorderwand, die entweder auf ihr direkt oder auf davor gehängter Leinwand ausgeführt wurde. Da uns die große Malerei des V. Jahrhunderts v. Chr. absolut verloren ist, so können wir keine Vorstellung von dieser ältesten Bühnenmalerei gewinnen. Dagegen hat Noack mit Recht bemerkt, daß wir uns die Architektur auf dem Spielplatz ähnlich denken dürfen, wie sie uns gleichzeitige Monumente kennen lehren, also die κοινοβωμία in den Schutzflehenden wie große langgestreckte archaische Altäre, z. B. den bei Kap Monodendri (Milet I 4); das Grab des Dareios wie das Heroon auf einer attischen sf. Vase (Oesterr. Jahreshefte 1903, 127); den Theaterpalast wie das Haus des Amphiaraos auf dem korinthischen Krater in Berlin Nr. 1655 (Furtwängler-Reichhold, Taf. 121 und Text III 6) und das der Thetis auf der Françoisvase in Florenz (Furtwängler-Reichhold, Taf. 1 und Text I 10). Man kann sich die Wohnbauten nicht mehr in der Mitte der Orchestra-Terrasse denken, sondern nur an ihrem südlichen Rand, und zwar entweder und wahrscheinlicher außerhalb des Rundes, das sich Frickenhaus bereits für das V. Jahrhundert etwa in Lage und Größe der lykurgischen Orchestra denkt, oder noch innerhalb des Kreises. In allen Fällen bleibt noch ein gewaltiger Platz zur Entfaltung großer Massen, besonders für die beliebten Wagenaufzüge, die z. B. in Aeschylus Hiketiden, Persern, Sieben gegen Theben und Agamemnon die Hauptpersonen und in Euripides Troerinnen die Andromache, in der Elektra die Klytaimnestra auf den Spielplatz brachten. Schon diese beweisen, daß die Schauspieler ebenso in der Orchestra auftraten, wie der Chor. Doch enthalten sämtliche Dramen und Komödien des V. Jahrunderts Stellen, die ein enges, räumliches Beisammensein von Schauspielern und Choreuten voraussetzen. Die alte Anschauung, daß die Schauspieler schon im V. Jahrhundert v. Chr. auf einer besonderen hohen Bühne, getrennt vom Chor, gestanden hätten, darf wohl als endgültig erledigt gelten. Der feste Glaube an diese Bühne führte zu der sonderbaren Annahme von Wieseler und Hoepken, daß ein hohes Gerüst, ein Podium für den Chor errichtet worden wäre, das ihm ermöglichte, den aus den Dramen erwiesenen direkten Verkehr mit den Schauspielern zu pflegen. Dieses Podium hat Wieseler mit der oft genannten Thymele identifizieren wollen. Der Ausdruck wird in der Antike als βῆμα, βωμός (Pollux IV 123) τράπεζα (Etym. Magnum, 458, 30) σανίδωμα ἐπίπεδον (gezimmerte Erhöhung) oder pulpitus

erklärt, auch als Teil eines Altars genannt (Inschrift BCH XIV 397) und mit der Orchestra oder dem Spielplatz gleichgesetzt. Ferner werden die Musiker Thymeliker genannt. Es gibt nun eine Reihe von rotfigurigen Vasenbildern des V. Jahrhunderts, auf denen Flötenspieler und Kitharisten auf einem zweistufigen oder dreistufigen niedrigen Podium stehen



Abb. 3. Musiker auf Thymele, Vase in Athen.

(Abb. 3). Auf anderen gleichzeitigen Vasen mit Siegesopfern dient ein ähnliches Podium als Altar oder als Opfertisch. Auf der Satyrvase des Brygos (Abb. 4—6) steht ein niedriger Tritt neben dem bekränzten Altar. Diese Schale gibt ebensowenig wie der Psykter des Duris, der zehn Silene und einen Herold im Kostüm zeigt, das Augenblicksbild einer

Aufführung. Sie sind aber ganz entschieden von aufgeführten Satyrdramen beeinflußt. Auf der einen Außenseite der Schale wird Iris, auf der anderen sogar Hera von den



Abb. 4. Satyr-Schale des Brygos, nach Zeichnung.

frechen Satyrn belästigt. Sie haben offenbar um den Altar getanzt, hinter den Dionysos, steif wie sein Xoanon auf Lenäenvasen, steht. Da fliegt die durch Rolle und Heroldsstab als Botin gekennzeichnete Iris durch den Bezirk und wird von den Silenen angefallen, die im Eifer über Altar und danebenstehendes Bema turnen. Auf die Szene paßt nicht schlecht der Vers des Pratinas (Frg. 18 bei Athenaeus XIV 617 c): τίς ὁ θόρυβος ὅδε; τί τάδε τὰ χορεύματα; τίς ὕβρις ἔμολεν ἐπὶ Διονυσιάδα πολυπατάγα θυμέλαν; Auf der anderen Seite wird Hera durch Hermes und Herakles vor den Silenen geschützt. Herakles trägt ein gestreiftes Trikot wie die skythischen Polizisten der Athener. Ein solcher trat z. B. in Aristophanes' Thesmophoriazusen auf. Herakles ist also gewissermaßen

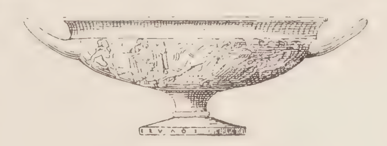


Abb. 5. Schale des Brygos, Gesamtansicht.

Abb. 6. Satyr-Schale des Brygos, nach Phot.

als himmlischer Polizist gedacht. Das Kostüm, das der Aermeltracht aller Schauspieler entspricht (vgl. unten), ist sicher dem Theater entlehnt.

Wir dürfen uns also im ältesten Satyrspiel in der Mitte der Orchestra Altar, Bild des Gottes und die trittförmige Thymele denken, auf die gelegentlich die Musiker und vielleicht einzelne Schauspieler traten. Als dagegen Aeschylus zwei Schauspieler einführte, konnten diese durch ihre Stellung in der Mitte, durch ihr Kostüm und den Umstand, daß alle Choreuten sich ihnen zuwandten, genügend hervorgehoben werden.

Andere vielbesprochene Requisiten des älteren Theaters: Ekkyklema, Flugmaschine und Theologeion können nicht durch Denkmäler erläutert werden. Sie setzen jedenfalls schon einen festen, hohen Hintergrundsbau voraus. Dazu stimmt, daß die älteste Verwendung einer Vorrichtung, die das Innere eines Hauses zeigt, aus der 458 aufgeführten Orestie erschlossen werden kann; daß die Schwebemaschine zur Zeit des peloponnesischen Krieges von Aristophanes in dem 421 v. Chr. aufgeführten Frieden durch den Ritt auf dem Mistkäfer verspottet wird, in Erinnerung an den Ritt des Bellerophon in dem 425 v. Chr. aufgeführten Drama des Euripides; daß Göttererscheinungen in der Höhe besonders von Euripides zur Lösung der Konflikte geliebt wurden.

Im IV., nach Frickenhaus bereits im V. Jahrhundert, wurde die große älteste Orchestra ersetzt durch eine kleinere, die nur noch etwa 20 m Durchmesser hatte und näher an den

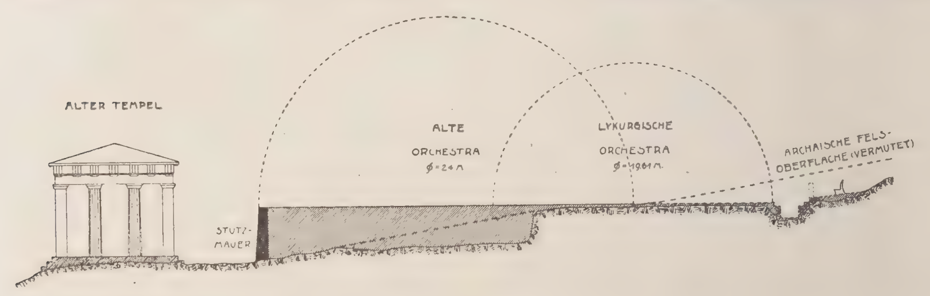


Abb. 7. Durchschnitt durch alte und neue Orchestra in Athen.

Berg herangerückt wurde. Sie konnte kleiner werden, weil der Chor beschränkt wurde. Sie wurde tiefer in den Abhang eingeschnitten, so daß um sie an ihrer nördlichen Seite ein κοῖλον, eine Bucht entstand, wie man den Zuschauerraum zu nennen pflegt. Vorher war dieser, auf den auch der Name θέατρον von der Gesamtheit der Zuschauer übertragen worden ist, weniger steil und viel unregelmäßiger. Wir wissen, daß an Spieltagen hier wie auf dem Markt provisorische Holzgerüste (ἴκρια, ξύλα) für die legalen Zuschauer aufgeschlagen wurden, während die Gassenjungen von Bäumen aus, so von einer mehrmals genannten Schwarzpappel, zusahen. Auch Aristophanes erwähnt in den im Jahre 411 aufgeführten Thesmophoriazusen (V 395) diese einfachen Holzbänke, die also bis zum Ende des V. Jahrhunderts üblich blieben, obwohl die stark besetzten Aufbauten mehrmals zusammenbrachen. Suidas berichtet s. v. Pratinas, daß Olympias 70 (also zwischen 500 und 497 v. Chr.) bei einem Agon zwischen Choirilos, Pratinas und Aeschylus ein solcher Einsturz stattfand. Wenn er hinzufügt, es sei daraufhin das steinerne Theater errichtet worden, so ist das eine haltlose Kombination des Lexikographen. Ein zweiter Einsturz wird von demselben s. v. Aischylos berichtet und daran die Fabel geknüpft, der tragische

Dichter sei aus Verdruß darüber nach Sizilien geflohen. Wir können uns also die Herrichtung der Sitzplätze und die Versammlung der Zuschauer ähnlich denken, wie sie noch jetzt alljährlich in einigen altschweizerischen Kantonen zu sehen ist, wenn die stimmfähigen Bürger zur „Landsgemeinde" unter freiem Himmel im „Ring" zusammentreten (Abb. 8). Das θέατρον schmiegt sich durchaus dem Terrain an. Alle Blicke, also auch möglichst alle aufgestellten Bänke und Tribünen, sind auf den Schauplatz der Handlung oder den Redner unten in der Mitte hin orientiert. Im dionysischen Bezirk von Athen konnte nie ein voller Ring für den Zuschauerraum bestanden haben, weil das Terrain auf der Südseite der Orchestra-Terrasse steil abfällt. Er mußte in der Zeit der alten Orchestra sogar kleiner als ein Halbkreis sein, da der Abhang breit und flach sich herabsenkte.



Abb. 8. Versammlung im „Ring".

Schwache Spuren weisen auf Einebnungen und Aufschüttungen, die nach in ihnen gefundenen streng schwarzfigurigen Vasenscherben schon im VI. Jahrhundert v. Chr. vorgenommen worden sind. Die aufgestellten Holzbänke waren also sicher nicht gebogen, sondern geradlinig. Das bezeugt auch der einzige Rest einer Steinbank, der später in die östliche Stützmauer des Theaters verbaut worden ist, aber nach den Buchstabenformen seiner Inschrift: ΒΟΛΗΣ ΥΠΗΡΕΤΟΝ (Plätze für Ratsdiener) aus der zweiten Hälfte des V. Jahrhunderts stammt. Da der Rest Steinbänke für die Diener der Beamten bezeugt, so werden diese selbst und vor allem die Priester auch Steinsitze, wahrscheinlich Einzelsessel gehabt haben. Als man dann das runde Theater baute, konnte man die geradlinigen Sitze nicht mehr brauchen und verarbeitete sie zu Bausteinen.

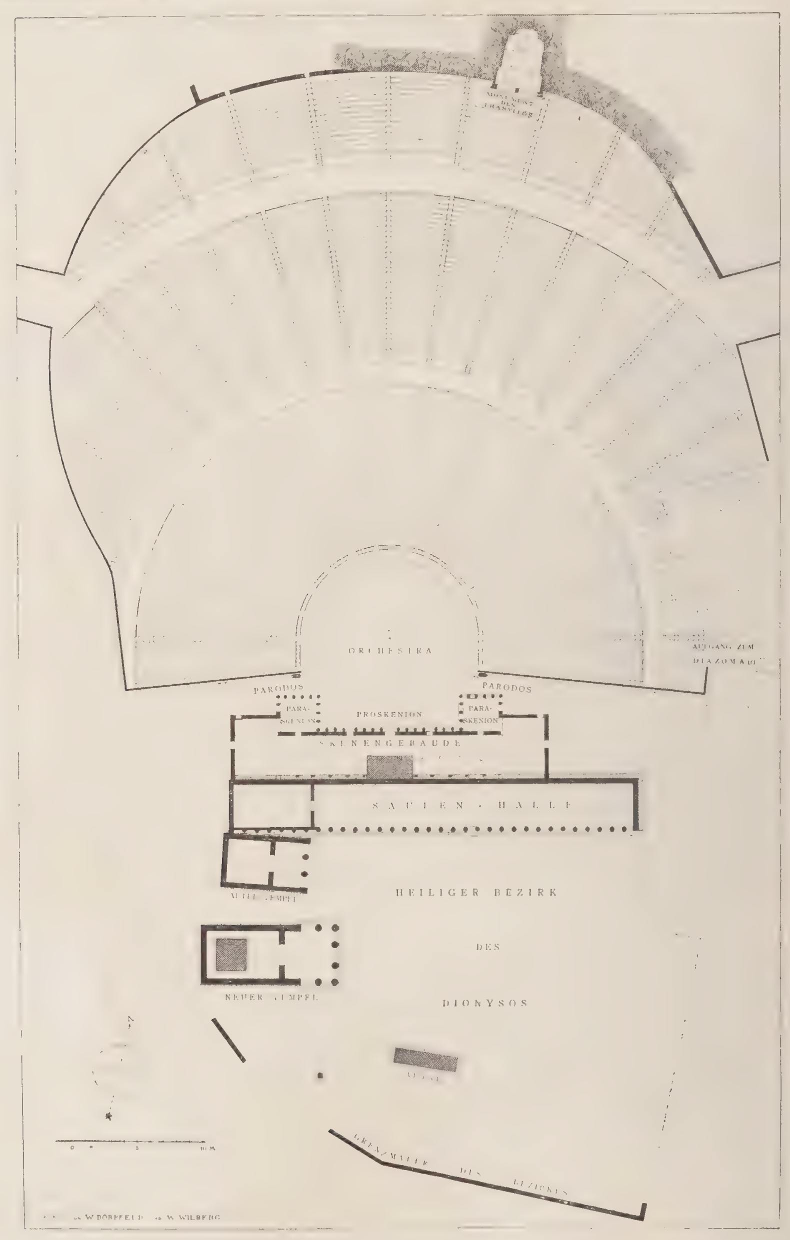


Abb. 9. Grundriß des lykurgischen Dionysos-Theatars.

Der Neubau des IV. Jahrhunderts v. Chr. ist nach übereinstimmenden literarischen und inschriftlichen Zeugnissen durch den Redner Lykurg vollendet worden, der von 338—326 die Finanzen Athens verwaltet hat. Plan und Beginn des Baues sind sicher schon früher anzusetzen. Es gehören zu ihm der Zuschauerraum, die von einem Wasserkanal umgebene Orchestra, das älteste feste Skenengebäude und die Säulenhalle an seiner Rückseite. An allen diesen Teilen sind gleichmäßig Breccia für die Fundamente, dann eine Schicht Piraeus-Kalkstein (Poros) zur Abdeckung und hymettischer Marmor für den Aufbau verwendet. Da der neue Tempel aus den gleichen Materialien besteht und die gleiche Orientierung hat wie Skene und Halle, so muß auch er demselben Plan angehören, also ist der Plan schon am Ende des V. Jahrhunderts entstanden. Ausgeführt wurde zunächst wohl nur der Tempel, dann allmählich das Spielhaus und zuletzt der Sitzraum.

Die Skene enthält einen großen Saal mit einem rechteckigen Fundament (wohl für eine Theatermaschine, Ekkyklema oder Kran der Flugmaschine) in der Mitte der Rückseite, und mit Pfostenlöchern für starke Holzbalken (35×40 cm) in der Rückwand, die nach Dörpfeld zur Aufnahme der Balken dienten, aus denen im Bedarfsfall ein Obergeschoß (Episkenion) errichtet werden konnte. Nach Frickenhaus dienten die in den Löchern aufrechtstehenden Balken nur zur Unterstützung der großen Deckenbalken. Jederseits springen Nebengebäude nach der Seite des Zuschauerraumes vor. Vor die Front des Mittelsaales waren jederseits rechteckige Räume vorgelegt, die außen an die Nebenräume sich anlehnten, aber ein weiteres Stück über sie vorspringen. Es sind die sogenannten Paraskenien. Es öffnete sich mindestens ihre Vorderseite, wahrscheinlich auch ihre Nebenseiten in Säulenstellungen. Wie die Front dieser ältesten steinernen Skene sonst ausgestattet war, ist vollständig unbestimmt. Sicher lag hier zwischen den Paraskenien der Spielplatz, der für die verschiedenen Zwecke provisorisch verschieden hergerichtet wurde. Dagegen wurde die Rückfront von Anfang an durch eine lange Säulenhalle verkleidet, die den Besuchern des Bezirkes und des Theaters gleichmäßig als Zuflucht vor Sonne und Regen diente. Da der westlichste Teil mit dem anders orientierten alten Tempel in Konflikt kommt, so war er wahrscheinlich geschlossen. Pausanias I 20, 3 erwähnt zwischen dem neuen Tempel und dem Theater Wandgemälde mit einer Reihe von Episoden aus dem Leben des Dionysos: Rückführung des Hephäst, Bestrafung von Pentheus und Lykurg und die schlafende Ariadne, die Theseus verläßt, während schon Dionysos naht. Es waren also vier Fresken mit zahlreichen Figuren, die in dem kleinen Tempel, auch in seinem Pronaos, nicht Platz haben, obwohl man sie nach dem Wortlaut des Pausanias dort vermuten müßte. Wahrscheinlicher schmückten sie das Theater-Foyer. Auf rotfigurigen attischen Vasen des schönen Stils vom Ende des V. Jahrhunderts finden sich Darstellungen, die inhaltlich mit den von Pausanias genannten Bildern übereinstimmen und in der Darstellung originelle Züge zeigen, die man schon mehrfach auf Einfluß der großen Malerei zurückgeführt hat. Beispiele sind die Rückführung des Hephäst auf einem Krater in Bologna (Abb. 11, Ant. Denkm. I 36) und das Ariadnebild auf einer Scherbe

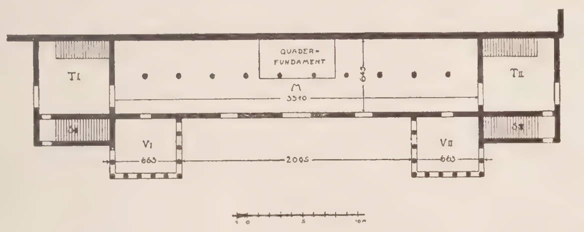


Abb. 10. Grundriß des lykurgischen Bühnenhauses in Athen.

aus Athen in Bonn (Arch. Jahrb. XXV 1910, 138 Abb. 5). Nachklänge dieser Komposition finden sich auf einem Sarkophag (Robert III 2 fig. 1446) und einem Friesrelief (Skulpt. des Vatik. Mus. II 645 ff. Galleria delle Statue Nr. 416) der römischen Kaiserzeit. Die Figur der schlafenden Ariadne stimmt mit der bekannten vatikanischen Statue überein. Wenn diese Kompositionen wirklich auf die Fresken zurückgehen, so ist der Bau, den sie schmückten, spätestens um 400 v. Chr. fertig erbaut gewesen.

Dagegen ist die Umfassungsmauer des Zuschauerraumes wahrscheinlich erst gegen 340 v. Chr. beendet gewesen. Das Theatron wird im Süden jederseits von einer Stützmauer (Analemma) begrenzt, deren Oberseite sich dem Abhang des κοῖλον folgend, nach der Orchestra zu senkt. Am unteren Ende der Brüstung dieser Mauer war als Widerlager für den Schub der schrägen Abdeckung eine Basis aufgestellt, die in der Fluchtlinie der

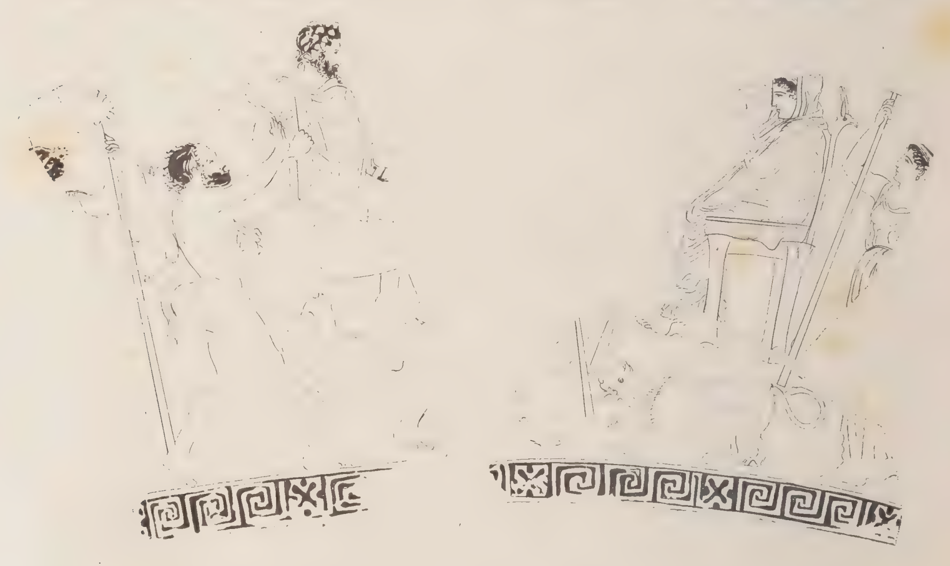


Abb. 11. Rückführung des Hephäst, Vasenbild in Bologna.

Proedrie steht. Von dieser Basis ist an der westlichen Stützmauer die Hälfte mit der Inschrift ΑΣΤΥ erhalten. Sie trug also die Statue des Dichters Astydamas, dem für sein 340 v. Chr. aufgeführtes Drama Parthenopaios eine Bildsäule im Theater errichtet worden war. Die beiden Stützmauern sind ungleich lang. Ueberhaupt ist die Begrenzung des Zuschauerraumes sehr unregelmäßig, da sie sich nach der Beschaffenheit des natürlichen Abhangs richtet. Die Umfassungsmauer ist im nordwestlichen Teil fast halbkreisförmig, im Osten geradliniger, so daß die Sitzreihen der beiden oberen Ränge ganz unregelmäßig sich an ihnen totlaufen. Zwei Umgänge (διαζώματα) trennen die drei Ränge voneinander. Der untere ist zerstört. Der obere, der 22 m über der Orchestra liegt, fällt mit einem öffentlichen Weg zusammen, der vom Odeion am Abhang der Akropolis hin zum Asklepieion und weiter zum Eingang der Burg führte. Zwischen ihm und den steil abgeschnittenen Felsen darüber, die man schon im Altertum κατατομή nannte, bleibt nur ein niedriger und

unregelmäßiger oberster Rang übrig. Nur der unterste Rang hat die normale Form des griechischen Theatergrundrisses: Er ist etwas größer als ein Halbkreis. Die Biegung hört am Durchmesser auf und geradlinige Sitzreihen laufen tangential zum Orchestrakreis noch ein Stück nach Süden. 14 radial emporsteigende Treppen, von denen die äußersten neben den Stützmauern liegen, teilen den Sitzraum in 13 Keile (κερκίδες). In den oberen Rängen verdoppelt sich ihre Zahl, indem gegenüber der Mitte jedes Keils eine Treppe eingeschoben ist, entsprechend der nach oben zunehmenden Breite der Sitzreihen. Es entspricht immer die Höhe einer Treppenstufe einer Sitzstufe, doch sind die Stufen geneigt, so daß eine Art Rampe mit niedrigen Absätzen entsteht, die zur Vermeidung von Ausgleiten mit Rillen versehen ist. Die Sitzstufen tragen sowohl vorne wie auf ihrer Oberfläche Aushöhlungen zur Aufnahme der Füße. Durch diese Vorrichtung wurde viel Platz gespart. Man konnte dadurch die einzelnen Sitzreihen niedriger machen und enger zusammenschieben. Man hätte ohne sie anstatt 78 Sitzreihen nur etwa 60 am gegebenen Abhang errichten können. Die Sitzstufen sind nur 33 cm hoch, müssen also durch ein auf den kalten Stein gelegtes Kissen erhöht werden. Das Theater faßt 14000, zur Not auch 17000 Besucher. Es mußte ja in den Volksversammlungen die ganze Bürgerschaft aufnehmen. Die unterste und in späterer Zeit auch die vorletzte Sitzstufe waren zur Aufnahme von Sesseln hergerichtet, die für die mit dem Recht der Proedrie, des Ehrenplatzes, beschenkten Beamten und Priester bestimmt waren. Es waren in der untersten Reihe 67 Throne aufgestellt, von denen noch 60 erhalten sind. Sie sind aus pentelischem Marmor gearbeitet und tragen Inschriften aus später Zeit, die aber wohl nur ältere aufgemalte ersetzt haben. Genau in der Mitte steht der kostbare Sessel mit der Inschrift: Eigentum des Priesters des Dionysos Eleuthereus (ἱερέως Διονύσου Ἐλευθερέως). Er zeigt sehr interessanten Reliefschmuck. An der Innenseite der Rücklehne tragen zwei schlanke Satyrn die verlorene Bekrönung des Sessels. Zwischen ihnen hängt eine Traube an Ranken herab. An der Vorderseite des Sitzbretts kämpfen jederseits zwei orientalisch gekleidete Männer gegen Greifen, wohl ein Symbol der Agone in der Orchestra. An der Außenseite jeder Seitenlehne läßt ein hockender geflügelter Knabe einen Hahn gegen einen zweiten los, eine Erinnerung an die Hahnenkämpfe im Athener Theater. Der gegebene Raum ist durch diese Komposition glänzend gefüllt. Die Reliefs wirken wie versteinerte orientalische Teppiche oder wie eingelassene Bronzereliefs. Die schlanken Proportionen der Flügelknaben und der Silene erinnern an lysippische Kunst. Die Arbeit ist sicher griechisch, gehört also dem IV. Jahrhundert v. Chr. und der von Lykurg beendeten Neueinrichtung des Theaters an. Vier Stangenlöcher im Boden um den Thron beweisen, daß der kostbare Sitz und sein Besitzer durch ein Baldachin geschützt wurden. Die übrigen Throne sind einfacher, aber auch sehr bequem mit geschweifter Rückenlehne und ebensolcher Vorderseite. Je 2—3 sind aus einem Marmorblock gearbeitet.

Vor der Proedrie läuft ein Weg, der auf der anderen Seite durch einen Wasserkanal begrenzt und von der Orchestra getrennt ist. Nur einzelne, radial gelegte Schrittsteine führen über den Kanal. Der Umgang wird nach außen zu allmählich breiter, so daß er an den Enden doppelt so breit ist wie vor dem Sessel des Dionysospriesters (2,50 anstatt 1,25 m). Diese Einrichtung verhindert jedes Gedränge beim Verlassen des Theaters, wenn der Weg sich durch die von den seitlichen Treppen herabsteigenden Zuschauer mehr und mehr füllte. Wie sehr wäre es zu wünschen, daß die Erbauer unserer modernern Theater und Konzertsäle ähnlich praktische Vorkehrungen träfen. Sie lassen aber umgekehrt meistens die Ausgänge und Treppen nach außen zu an Zahl und Größe

abnehmen! Die zweckmäßige Anordnung am Athener Theater ist dadurch erreicht, daß die Orchestra aus einem anderen Mittelpunkt konstruiert ist als die unterste Sitzreihe. Hätte man beide Halbkreise um dasselbe Zentrum geschlagen, so hätten sie gleiche Biegung. Indem man aber für den Zuschauerraum einen weiter südlich gelegenen Mittelpunkt nahm, wurde der Kreisabschnitt, der dem Halbkreis der Orchestra gegenüberliegt, kleiner als ein Halbkreis, also flacher, so daß er sich nach den Enden zu von dem stärker gebogenen Orchestrakreis entfernt. — Zwischen Zuschauerraum und Paraskenien führen die offenen Parodoi in die Orchestra. Die beiden Teile des Theaters waren also zunächst unverbunden, nur durch den idealen Orchestra-Ring zusammengehalten.

Das Theater muß im Jahre 319 v. Chr. vollständig fertig gewesen sein, denn damals wurde oberhalb des obersten Ranges eine natürliche Felsgrotte durch das davorgestellte choregische Monument des Thrasyllos verkleidet, das die vorhergehende glatte Abarbeitung des Felsens voraussetzt.

In hellenistischer Zeit wurde vor der Front der Skene ein steinernes Proskenion errichtet, eine „Vorbühne“ mit Säulen an der Vorderseite und einer Balkendecke, wie wir es aus anderen Theatern (Oropos, Epidauros, Priene, Ephesos etc., vgl. unten Nr. 4 ff.) besser kennen. In Athen sind nur der Stylobat für die Säulen und einige Säulenschäfte und Fragmente des Triglyphenfrieses von den Paraskenien erhalten, die etwas verkürzt und ebenso ausgestattet wurden, wie die Front des Proskenions. Die Säulen der Paraskenien stammen sicher aus lykurgischer Zeit und sind neu verwendet. Auf die Balkendecke führten von den Seiten Treppen oder Rampen aus korridorähnlichen, von den Seitenzimmern der Skene abgegrenzten Räumen herauf. Außerdem konnte man sie aus dem Oberstock der Skene betreten, der vielleicht jetzt auch aus Stein aufgeführt wurde. Darauf deuten die 10 Innenstützen, die wohl erst von jetzt an die Decke des Hauptsaales tragen; doch halten Dörpfeld und Frickenhaus sie für lykurgisch.

Das steinerne Proskenion muß etwa im II. Jahrhundert v. Chr. erbaut sein. Wahrscheinlich bestand vorher schon ein hölzernes Proskenion. Durch das Zurückziehen der Paraskenien wurden die Parodoi verbreitert.

Zur Zeit des Kaisers Nero (54—68 n. Chr.) wurde das Bühnengebäude neu erbaut und laut der Inschrift am Architrav (IG III 158): [Διονύσῳ Ἐλ]ευθεριεῖ καὶ [Νέρωνι] Κλαυδίῳ Καίσαρι Σε[βαστῷ].. dem Gott und dem Kaiser gemeinsam geweiht. Ebenso ist das Theater von Lissabon im Jahre 57 n. Chr. dem Nero geweiht nach der Inschrift (CIL II 183), die in fünf Nischen am Proscenium verteilt ist: Neroni Claudio .... proscaenium et orchestram cum ornamentis. Wahrscheinlich ist der Kaiser damals selbst als Schauspieler in Athen aufgetreten. Später wurde sein Name getilgt. Das neronische Bühnengebäude ist gänzlich zerstört. Nach den zahlreich erhaltenen Bausteinen und nach besser erhaltenen römischen Theatern haben Dörpfeld den Grundriß mit tiefer niedriger Bühne, Versakis eine zweigeschossige Dekoration an der scaenae frons zu rekonstruieren versucht; doch bleiben die meisten Einzelheiten unsicher. Wahrscheinlich haben die Statuen von Satyrn und Silenen, die dem Typus nach in lykurgische, der Ausführung nach in römische Zeit gehören und von denen auch an anderen Orten Kopien zutage getreten sind, die Skenenfront geschmückt. Auch im Theater von Lissabon sind zwei Silenstatuen gefunden. Dagegen ist es sehr unsicher, daß die vier Reliefplatten, die jetzt an der Vorderwand des spätrömischen Logeions verbaut sind (Taf. VI—VII), irgendwie zur Bühne gehört haben. Sie schildern die Geburt des Dionysos; die Einführung seines Kults in Athen; Versammlung der Gottheiten vor Dionysos, der am Abhang der Akropolis thront. Wahrscheinlich ist der

stehende untersetzte Mann auf der letzten Platte, der kleiner ist als die beiden Frauen neben ihm, der den Mantel in einer für römische Porträtstatuen sehr üblichen Weise umgelegt hat und als Gegenstück zu Theseus auf der vorletzten Platte gearbeitet ist, das Porträt des in Kultgemeinschaft mit Dionysos verbundenen Nero. Die Reliefs scheinen von einem vierseitigen Altar zu stammen. Für mehrere Figuren lassen sich Vorbilder aus dem V.—IV. Jahrhundert nachweisen. — Die Orchestra wurde durch das römische Logeion verkleinert, aus dem vollen Kreis wurde ein Kreisabschnitt. Dieser ist mit kostbaren, bunten Marmorplatten gepflastert. In der Mitte bilden kleinere Platten einen Rhombus um einen großen Stein mit einer runden, 50 cm großen Vertiefung, die vielleicht einen Altar oder eine „Thymele" aufnahm.

In hadrianischer Zeit wurde im Zuschauerraum eine kaiserliche Loge errichtet, und in jedem Keil wurde ein Standbild des Kaisers von den einzelnen Phylen aufgestellt, das im mittelsten Keil von Volk und Rat der Athener.

Nach Dörpfeld schon in neronischer, wahrscheinlich aber erst in spätrömischer Zeit wurde der Wasserkanal ganz überdeckt und darum außen eine Schranke von hochkantig gestellten Platten errichtet, die wasserdicht hintermauert wurden. Die Orchestra sollte für römische Tierhetzen, Gladiatorenkämpfe und Naumachien benutzt werden, sie ist zur Konistra geworden. Ganz sicher in die Zeit um 300 n. Chr. gehört das Logeion, das nach der Inschrift an dem kleinen Treppchen in seiner Mitte der Archon Phaidros erbaut hat. Das Bema ist etwa $1^1/_2$ m hoch und in der Mitte durch eine Treppe mit der Orchestra verbunden, wie viele römische Bühnen (Pompeji, Herculaneum, Tusculum, Falerii, Magnesia a. M. etc., vgl. unten Nr. 13). An der erhaltenen rechten Vorderwand sind die neronischen Altarreliefs verwendet, aber wohl nur als Bausteine, da der oberste Streifen abgeschnitten ist, die Köpfe abgeschlagen sind und die Figuren bei der Auffindung dick mit Stuck bedeckt waren. Die Vorderwand war also verputzt und wohl bemalt. In ihren Nischen sind die kauernden Silene aufgestellt.

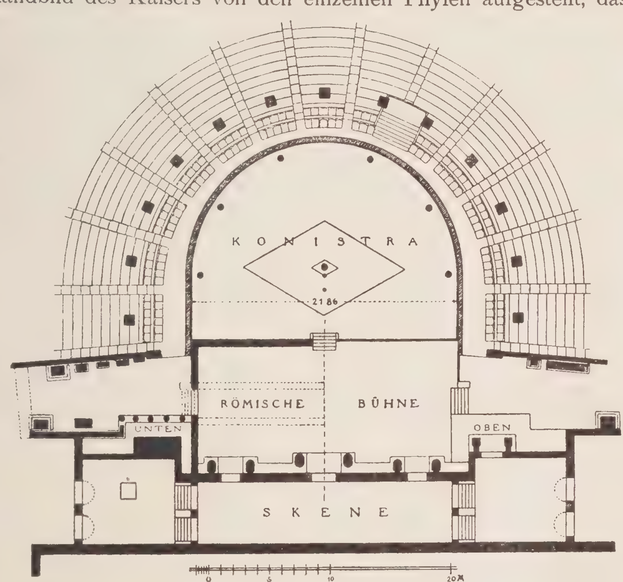


Abb. 12. Römisches Dionysos-Theater in Athen.

Die Reste des Athener Theaters spiegeln also die Entwicklung nicht nur der dramatischen Poesie, sondern der gesamten antiken Kultur wider. Anfangs Chortänze, dann daneben gewaltige Dramen auf der großen, mit wechselnder Szenerie bedeckten Orchestra, dann mannigfaltigere Spiele auf der kleineren Orchestra und auf dem Proskenion mit

typischer, bleibender Szenerie; zuletzt verrohende römische Zirkusspiele in der von Schranken umgebenen Konistra!

Abb. 13

Nr. 2. Theater in Thorikos. Das Theater der kleinen attischen, nördlich vom Kap Sunion gelegenen Landstadt liegt neben der Stadtmauer, die nach Xenophon (Hellenica I 2, 1) zur Zeit des Peloponnesischen Krieges erbaut ist. Das Theater stammt also vielleicht aus der gleichen Zeit. Jedenfalls repräsentiert es das Stadium, das in Athen für das V. Jahrhundert festgestellt werden konnte, in besserer Erhaltung. Der Zuschauerraum mit einfachen Steinsitzen schmiegt sich dem breiten, flachen, unregelmäßigen Abhang an und bildet daher etwa die nach Süden geöffnete Hälfte einer Ellipse, die jedoch im Westen gerade abgeschnitten ist. Davor liegt eine Orchestra-Terrasse, die im Süden, wo das Terrain weiter fällt, durch eine Futtermauer gestützt ist. Im Unterschied zu Athen hat sie jedoch die Form eines doppelt so langen als breiten Rechtecks mit nach dem Zuschauerraum abgerundeten Ecken. Neben der westlichen Parodos liegt ein kleiner Tempel, neben der sehr breiten östlichen liegen zwei Räume, die wohl als Skeuothek zur Aufbewahrung von Theaterrequisiten oder als Garderobe dienten.

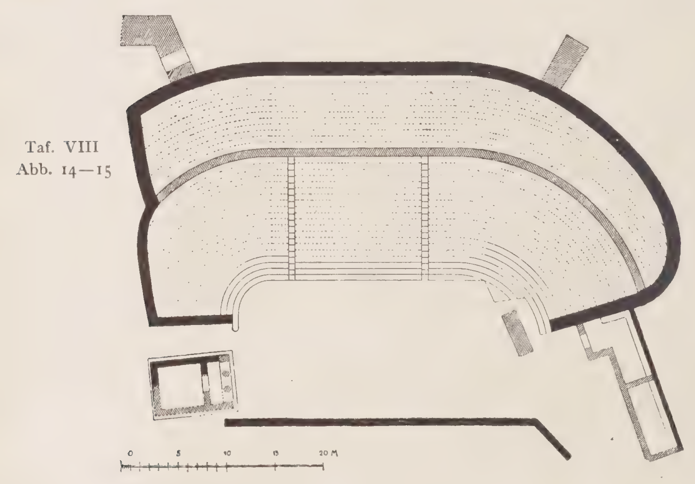


Abb. 13. Theater in Thorikos.

Taf. VIII
Abb. 14—15

Nr. 3. Theater in Eretria. Der älteste Teil des Theaters in Eretria bei Chalkis auf Euboia ist eine Skene mit vorspringenden Paraskenien, die im Grundriß dem ältesten steinernen Bühnengebäude in Athen entspricht. Die jüngere Orchestra und der Zuschauerraum sind in anderer Weise als in Thorikos dem Terrain angepaßt. Da der heilige Bezirk mit Tempel und Altar des Dionysos in der Ebene lag, so legte man bei Erbauung des steinernen Zuschauerraumes, um an Erdaufschüttungen und Stützmauern sparen zu können, die Orchestra über 3 m tief in die Erde hinein. Infolgedessen senken sich die Parodoi zu ihr herab, während ebene Rampen auf das Dach des Proskenions führen; von dem nur die Schwelle erhalten ist. Das Dach und die Rampen repräsentieren die alte Höhe der Orchestra. Die Terrasse unter der Vorderwand des in hellenistischer Zeit erbauten großen neuen Skenensaals mußte gegen den Druck der Erdmassen durch eine starke Stützmauer geschützt werden. Unter dem auf dem alten Niveau liegenden Skenengebäude führt ein überwölbter Gang aus dem dahinter liegenden Bezirk unter dem hellenistischen Proskenion hindurch in die Orchestra. Wichtig für die Frage nach der Inszenierung ist der unterirdische Gang, der mit je einer steinernen Treppe in der Mitte der Orchestra und unter dem Proskenium seitlich von der Mitte endete. Gleiche Anlagen sind in Sikyon und Magnesia am Mäander gefunden. Man hat sie mit der charonischen Stiege (χαρώνιοι κλίμακες Pollux IV 132) gleichgesetzt. Ferner sind innerhalb der Skene in Höhe des Proskenions und

senkrecht zu ihm angebracht zwei Reihen blauer Marmorplatten mit Geleisen gefunden, die als Geleise für das Ekkyklema, die fahrbare Bühne, betrachtet werden.

Abb. 14. Grundriß des Theaters in Eretria.

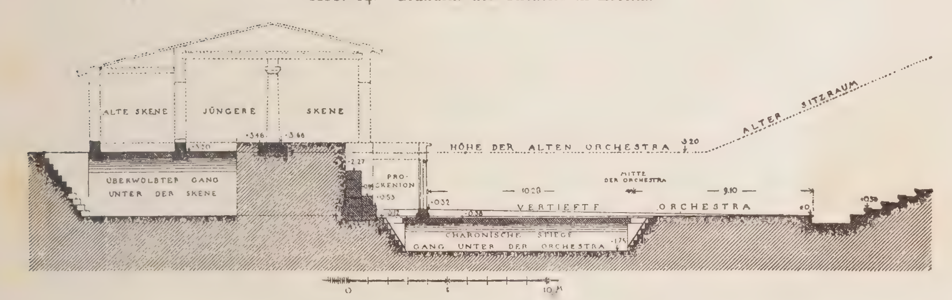
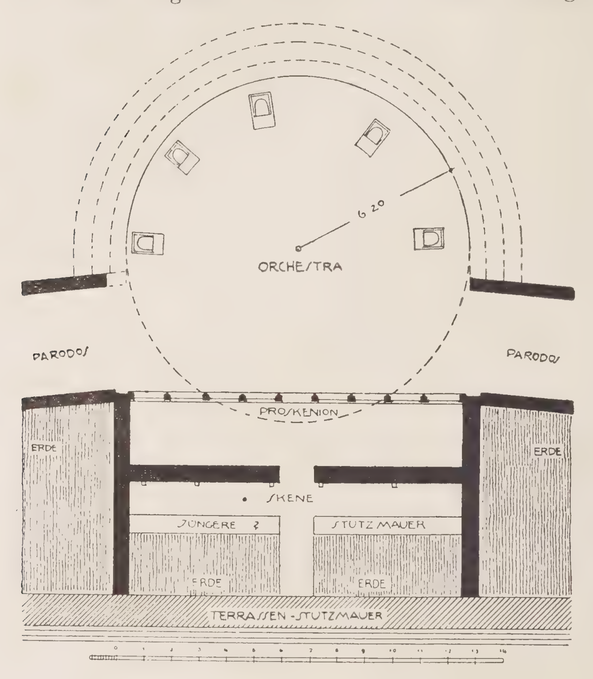


Abb. 15. Durchschnitt durch das Theater in Eretria.

Nr. 4. Theater in Oropos. Das kleine Theater im Bezirk des Amphiaraos in dem Städtchen, das in der Nähe der böotischen Grenze an der Küste Attikas etwa Eretria gegenüber liegt, ist wichtig für die Geschichte des Theaterbaues, weil zwei Inschriften Abb. 16–18

auf zwei Architraven von dorischem Gebälk und viele Bauteile uns über Benennung und Aufbau der Bauglieder an der Vorderwand des Bühnengebäudes belehren. Die Inschriften lauten: . . α]γωνοθετήσας τὸ προσκήνιον καὶ τοὺς πίν[ακας . . . und . . . ἱερεὸ]ς γενόμενος — τὴν σκηνὴν καὶ τὰ θυρώμ[ατα τῷ Ἀμ]φιαράῳ. Die erste Inschrift steht auf dem Gebälk, das über noch teilweise erhaltenen acht dorischen Halbsäulen und zwei Eckpfeilern von etwa 2 m Höhe lag. Die Säulen bestehen im Grundriß aus einem Halbkreis mit an den Durchmesser anschließendem Rechteck und hinten liegendem schmäleren Reckteck. Die neun Intercolumnien waren durch die in der Inschrift genannten Pinakes geschlossen, Tafeln, die in den von diesen hinteren Rechtecken gebildeten Falz eingeschoben wurden. An den Stützen sind noch Löcher für die Riegel zu ihrer Befestigung erhalten. Im mittelsten Intercolumnium war wahrscheinlich eine Tür. Sie führte in den Vorbau hinein, der also Proskenion zu benennen ist. Dahinter liegt ein Vorraum des Untergeschosses der Skene, während der Hauptraum des Untergeschosses mit Erde verschüttet ist, die von einer starken äußeren Terrassenmauer gehalten wird. Aehnlich steht in einem Teil des Untergeschosses vom Theater in Sikyon natürlicher Felsen an. Dagegen hat der Oberstock zwei Räume und trug an seiner Fassade den Architrav mit der zweiten Inschrift, die ihn als Skene bezeichnet. Der Architrav ist in der Mitte unterbrochen und endet in freischwebenden Konsolen, die über einer großen Mitteltür angebracht waren. Daneben ergänzt Fiechter nach dem Vorbild von Ephesos nur Pfeiler und vier weitere große Oeffnungen, die er mit den θυρώματα der Inschrift gleichsetzt. Wir sehen hier deutlich den Aufbau



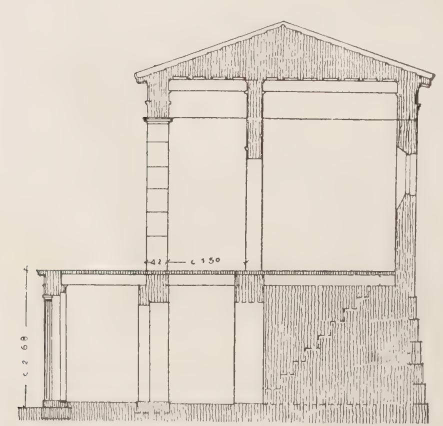


Abb. 16. Grundriß des Theaters und Durchschnitt durch das Bühnenhaus von Oropos.

eines hellenistischen Bühnenhauses in zwei Stockwerken. Vor dem unteren steht ein Vorbau mit Säulen an der Vorderwand, dessen Decke in gleicher Höhe mit dem Fußboden

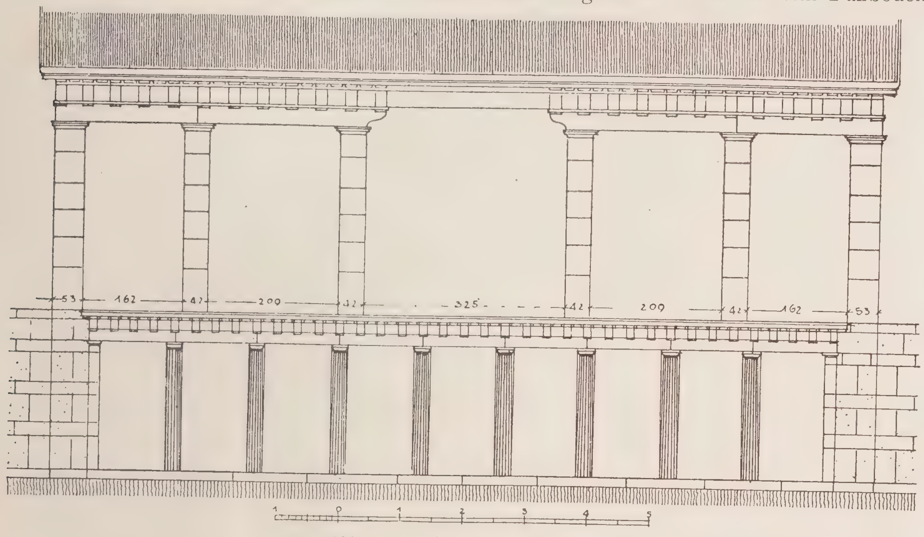


Abb. 17. Bühnenhaus von Oropos.

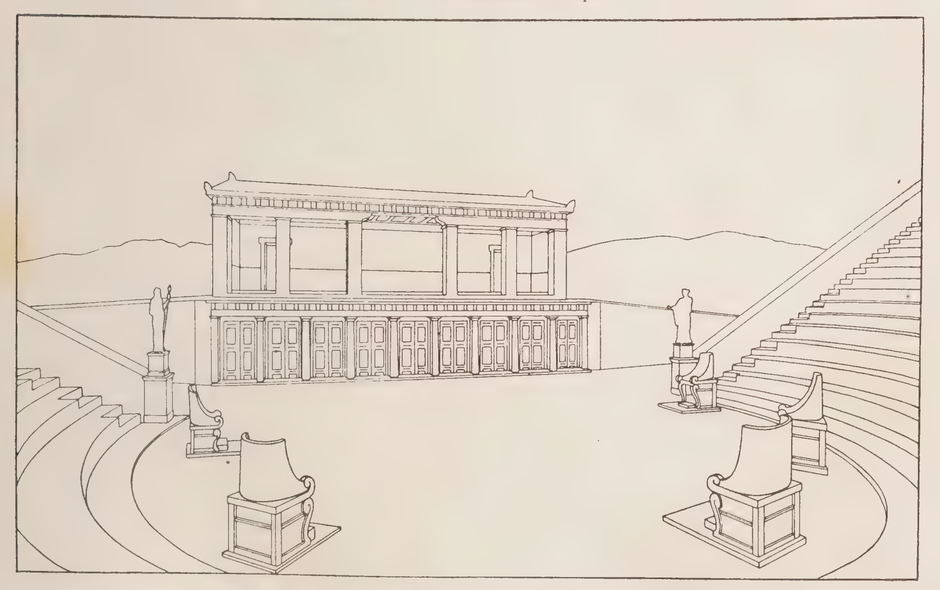


Abb. 18. Rekonstruktion des Theaters von Oropos, nach Fiechter.

des Obergeschosses liegt. So müssen wir uns auch die Fassade in Athen in hellenistischer Zeit denken. Die Inschriften, also auch der Bau in Oropos, stammen aus dem II. oder I. Jahrhundert v. Chr. In die Orchestra führen zwei breite Parodoi hinab, deren Anfang wie in Eretria in gleicher Höhe mit dem Dach des Proskenions liegt. In der Orchestra waren am äußeren Rande Ehrensessel aufgestellt. Die Bänke für die übrigen Zuschauer bestanden nur aus Holz.

Nach Dörpfeld dient das Dach des Proskenions als Theologeion, für Göttererscheinungen in der Höhe und Personen auf der Flugmaschine oder für Szenen, die auf dem Dach oder im Olymp spielen (Wächter im Agamemnon, Philokleon in den Wespen, Hermes

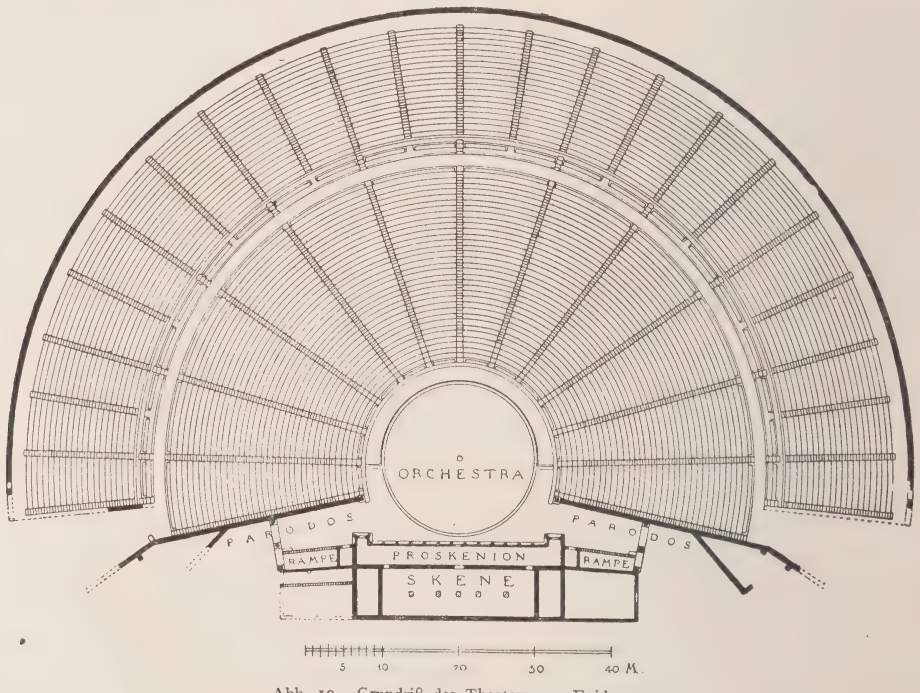


Abb. 19. Grundriß des Theaters von Epidauros.

in der Eirene); nach Puchstein, Bethe und Fiechter als Bühne, zu der vermittelst der großen Türöffnungen auch der vordere Raum der Skene als Hinterbühne für Innenszenen gelegentlich mit in das Spiel hereingezogen wurde (vgl. unten S. 31, 41 u. 73).

Taf. IX—XI
Abb. 19—20

Nr. 5. Theater in Epidauros. Das Theater im heiligen Bezirk des Asklepios zu Epidauros galt schon im Altertum als das schönste und harmonischste Theatergebäude (Pausanias II 27, 5). Es war von dem jüngeren Polyklet erbaut, der auch die runde Tholos Ant. Denkm. II 2—5 errichtet hat. Die gerühmten Eigenschaften zeigt besonders der Zuschauerraum, der in anscheinend ganz gleichmäßiger Rundung in den Abhang eingebettet liegt. Ein Diazoma trennt die beiden Ränge. Den unteren teilen 13 Treppen in 12 Keile,

die sich im oberen Rang wie in Athen durch Einschieben einer Treppe gegenüber der Mitte jedes unteren Keiles verdoppeln. Der Sitzraum bildet in Wahrheit nicht einen regelmäßigen Kreisabschnitt. Es sind vielmehr jederseits die beiden äußersten Keile mit einem etwas größeren Radius gezeichnet, als die 8 inneren Keile, so daß ihre Wölbung etwas flacher wird. Wie in Athen wird dadurch der Umgang zwischen unterster Sitzstufe und Orchestra nach außen breiter, jedoch in geringerem Maße, da in Athen die Sitzreihen des jederseits äußersten Keils tangential zum Orchestrakreis laufen, während hier bis zur südlichen Stützmauer eine Biegung sich fortsetzt. Deutlich sind auch die äußersten Sitze auf die Orchestra hin orientiert. Die Bänke in der untersten und obersten Reihe des unteren Ranges und die in der untersten Reihe des oberen Ranges haben Rückenlehnen, galten also als Proedrie. Der Umgang um die Orchestra dient bis zum Anfang des äußersten Keils gleichzeitig als Wasserkanal. — Die Orchestra ist von einer Schwelle aus weißem Kalkstein eingefaßt. Ihre Mitte bezeichnet ein runder Stein mit einer Vertiefung

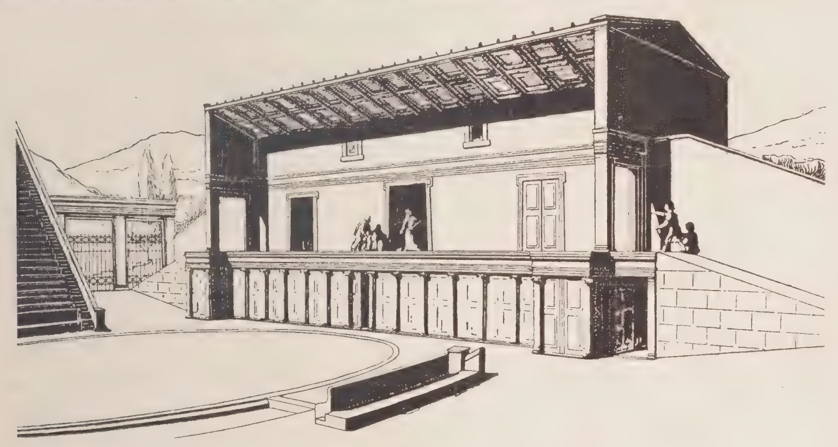


Abb. 20. Bühne von Epidauros, nach Puchstein.

in seiner Mitte. Er nahm vielleicht gelegentlich einen Altar, eine „Thymele“ oder ein Götterbild auf. Sowohl er wie die Schwelle waren nur Marken, da sie sich nicht über den Boden der Orchestra erheben. Nur am Rande des vertieften Umgangs ist die Schwelle für Ansicht profiliert. Der Durchmesser der so begrenzten Orchestra entspricht dem der Athener Orchestra mit rund 20 Metern.

Das Skenengebäude ist im Grundriß gut erhalten. Der Hauptsaal entspricht mit seiner Länge dem Orchestra-Durchmesser. Seine Decke wurde von 8 starken Stützen getragen. Jederseits schließt sich ein schmaler Nebenraum an, östlich noch ein größerer Saal. Vor den drei mittleren Räumen liegt ein Proskenion, von dem der Stylobat aus Kalkstein und Reste jonischer Halbsäulen sowie des Gebälks erhalten sind. Es ist mit gegen 4 m Höhe und 3 m Tiefe das größte uns bekannte Proskenion, wie das in Oropos mit etwa $2^1/_2$ m Höhe und 2 m Tiefe das kleinste ist. Den Abschluß bilden jederseits auffallend kleine Paraskenien mit geschlossenen Seitenwänden und Dreiviertel-Säulen an den Ecken, zwischen denen ein Türrahmen in Resten erhalten ist. Dörpfeld vermutete, daß hier,

neben den Parodoi, die von Pollux (IV 126) und Vitruv (V 6, 8) bezeugten Periakten gestanden haben. Dagegen glaubt Frickenhaus, daß sie in den äußersten Thyromata des Oberstocks lagen (vgl. folgende Nr.). Wir können uns diese drehbaren, dreiseitigen, mit verschiedenen Bildern bemalten Vorrichtungen wohl am besten nach den mittelalterlichen telari vorstellen. In römischer Zeit waren innerhalb der Türrahmen Statuen, wahrscheinlich der Livia und der Hygieia, aufgestellt. Auf die Paraskenien folgt jederseits ein kleiner Raum, nach Puchstein Büros, die nur von der Parodos aus zugänglich waren. Sie liegen unter dem höchsten Teil von Rampen, die auf das Dach des Proskenions führen. Die Rampen nehmen ihren Ausgang von dem kleineren Durchgang der Tore, die die Parodoi nach außen abschließen. Der größere Durchgang führt in die Orchestra. Man konnte also aus der Orchestra durch das Tor über die Rampe auf das Dach des Proskenions gelangen. Nach Puchstein und Fiechter lag hier der Hauptspielplatz, nach Dörpfeld diente er nur als Götterplatz, oder für Szenen, die im Olymp oder auf dem Dach des Hauses

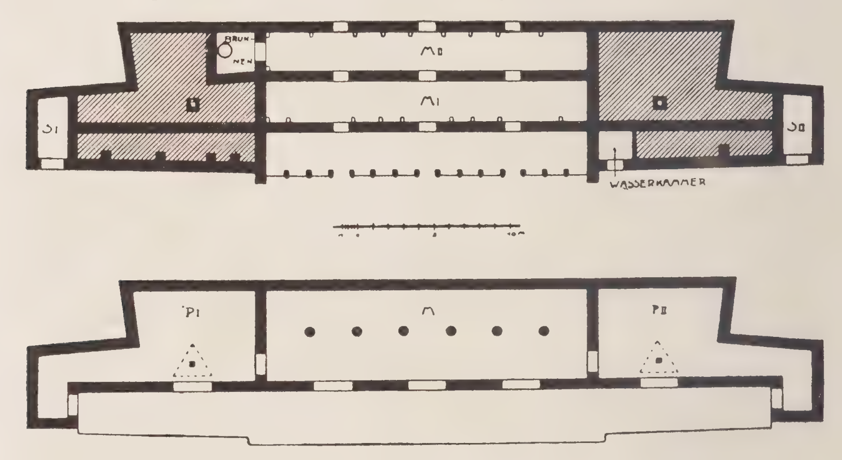


Abb. 21. Bühnenhaus von Elis.

stattfanden, als Spielplatz. — Die Doppeltore lehnen sich einerseits an die südliche Stützmauer des Zuschauerraumes, andererseits an die Ecke der Skene an, bilden also eine wenigstens lose Verbindung zwischen den beiden Hauptteilen des Theaters. Die korinthischen Kapitelle der drei Tor-Pfeiler und der geschwungene Fries entsprechen den betreffenden Teilen im Inneren der Tholos und bestätigen so die antike Ueberlieferung über gleichen Architekten. Da die Rankensima mit den Löwenköpfen an der Außenseite der Tholos ihrem Stil nach etwa in das letzte Viertel des IV. Jahrhunderts gehört, so ist auch das Theater in Epidauros am Ende des IV. Jahrhunderts erbaut; nach Frickenhaus schon rund 350 v. Chr. Wahrscheinlich sind Proskenion und oberer Teil des Zuschauerraumes erst später errichtet.

Abb. 21 Nr. 5a. Theater von Elis. An das einfache frühhellenistische Bühnengebäude wurden in späthellenistischer Zeit zwei Seitenflügel angebaut, in denen sich je ein steinerner Pfeiler mit einem quadratischen Loch in der Mitte befindet, das einen starken Balken aufnehmen soll. Walter vermutet in ihm den Mast eines Sonnensegels, Frickenhaus den

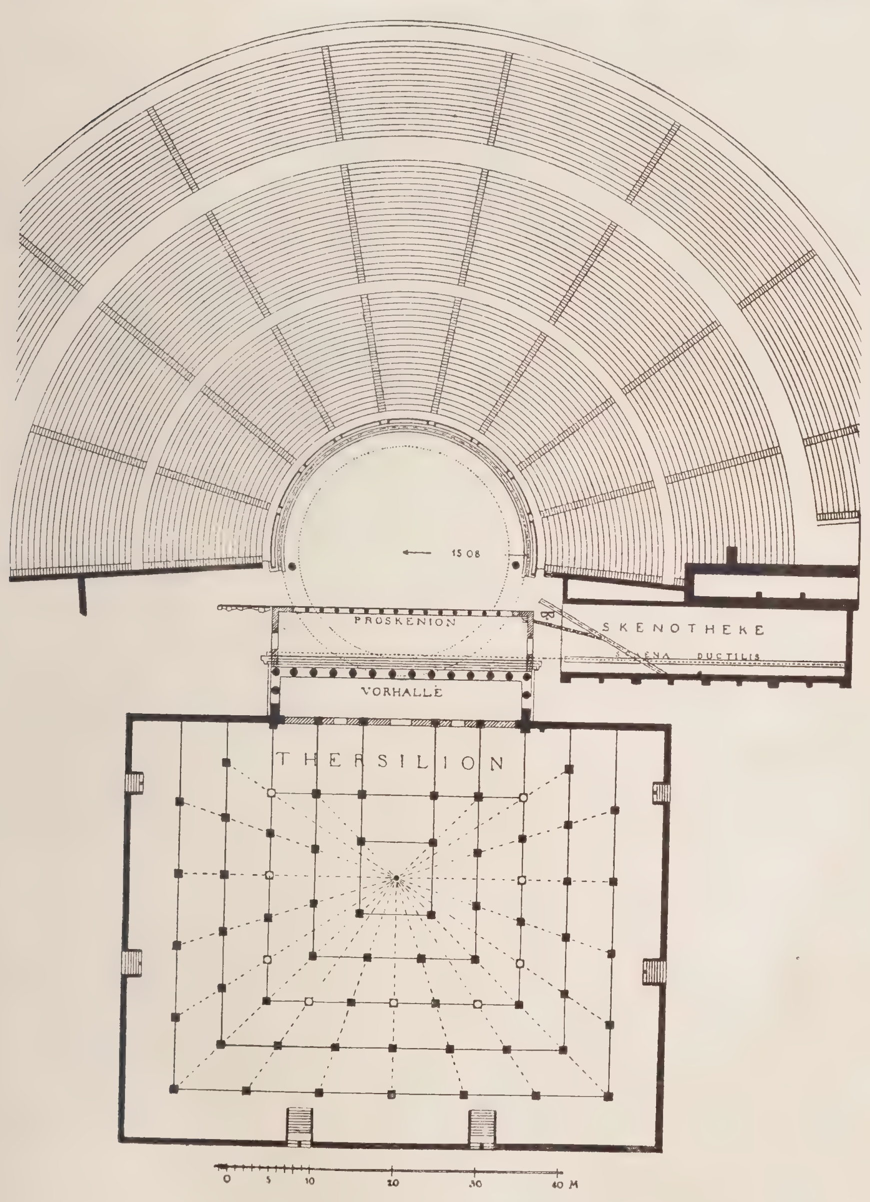


Abb. 22. Grundriß von Versammlungsraum und Theater in Megalopolis.

Träger der dreiseitigen Periakten, die sich wie ein Karussel um ihn gedreht hätten und in den äußersten Thyromata des Oberstocks sichtbar geworden wären. Sie seien identisch mit der scaena versilis, während die scaena ductilis vor die drei mittleren Wandöffnungen gezogen wurde.

Abb. 22—23 Nr. 6. Theater in Megalopolis. Das Theater von Megalopolis ist vor dem Thersilion erbaut, dem auch von Pausanias (VIII 32, 1) erwähnten Versammlungsraum der 10000 Arkader. Die Vorhalle des von einem Säulenwald getragenen Saals diente an Stelle der Skene als Abschluß der Orchestra. Der Prachtbau ist bald nach der Schlacht von Leuktra, also in der Mitte des IV. Jahrhunderts, errichtet, und mit ihm auch der älteste Theaterbau. Die eine Parodos ist durch einen auf den Ziegelstempeln als σκανοθήκα bezeichneten Raum zerstört. Nach Dörpfeld diente sie zur Aufbewahrung einer scaena ductilis,

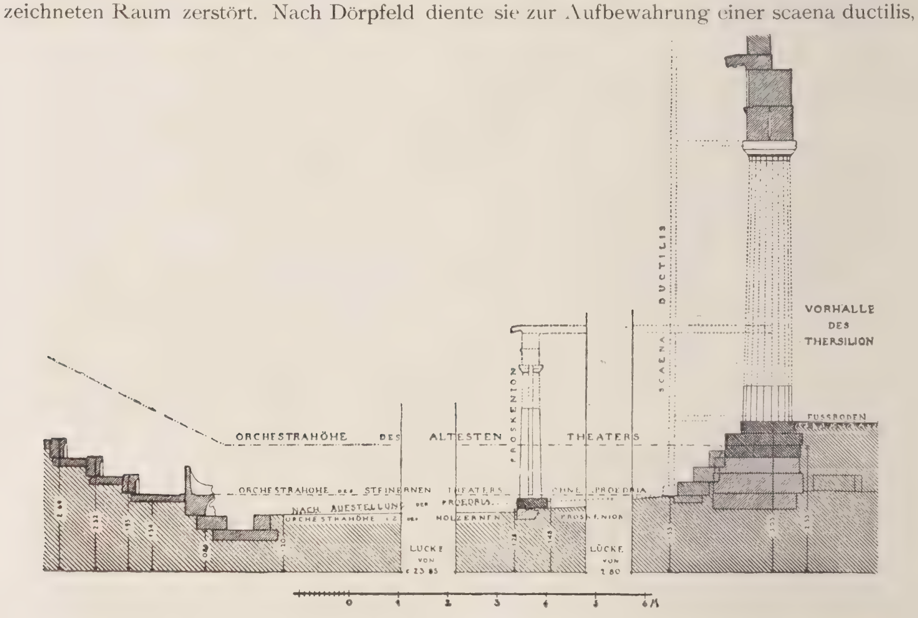


Abb. 23. Durchschnitt durch das Theater von Megalopolis.

einer Kulisse, die im Bedarfsfalle vor die Vorhalle des Thersilions geschoben wurde; nach Bethe und Fiechter zur Aufbewahrung eines beweglichen Holzgerüstes, das gelegentlich von dramatischen Aufführungen als Bühnenhaus zwischen Orchestra und Thersilion aufgeschlagen wurde. Später wurde zuerst ein hölzernes, dann um 200 v. Chr. ein steinernes Proskenion errichtet. Das Thersilion lag vielleicht schon damals, sicher zur Zeit des Pausanias, also im II. Jahrhundert n. Chr., in Trümmern.

Taf. XII Abb. 24—26 Nr. 7. Theater von Delos. Das Theater von Delos ist nach den wichtigen darin gefundenen Bauinschriften im III. Jahrhundert v. Chr. erbaut worden. Den kleinen Zuschauerraum gliedern 8 Treppen in 7 Keile. Er bildet mehr als die Hälfte eines richtigen Kreises. Die unterste Sitzreihe hat Rücklehne und dient als Proedrie. Davor liegt ein schmaler Wasserkanal, kein Umgang. Die Skene hat eine sehr ungewöhnliche

Form. Einen einzigen Saal mit drei Türen an der Front und einer Tür an der Rückseite umgibt auf allen vier Seiten eine Pfeilerhalle. Die Stützen der Vorderseite stehen enger als an den übrigen Seiten und sind nach außen abgerundet, entsprechen also den üblichen Halbsäulen des Proskenions. Aus Zapfenlöchern und Rillen hat Dörpfeld am Proskenion eine Tür in der Mitte und zwei Seitentüren erschlossen. Die kurzen Parodoi sind durch Tore geschlossen, deren einer Pfeiler an die Ecke der Säulenhalle sich anlehnt. Da diese dem Ende der untersten Sitzreihe gegenüberliegt, also hier die Stirnwand des Zuschauerraumes (das Analemma) sehr niedrig ist, ist das Tor schräge gestellt, so daß der zweite Pfeiler neben einer schon etwas höheren Stelle der ansteigenden Stützmauer steht. — Nach den Inschriften wurde um 290 an Skene und Proskenion gearbeitet; 282 werden Pinakes für das Proskenion geliefert; 279 Holz für das Logeion der Skene; 269 Steine für das Paraskenion. Nun hat der erhaltene Bau keine Paraskenien der bekannten Art, so daß Dörpfeld ihn für mindestens um ein Jahrhundert jünger als die Inschriften hielt. Dörpfeld erklärt es für unmöglich, daß das hölzerne Dach der Säulenhalle, das Logeion genannt wird, als Bühne gedient haben kann, da die Halle gleichmäßig rings um die Skene läuft. Es hätte nur als Theologeion etc. und für Redner gedient. Dagegen hält Puchstein es für die hellenistische Bühne; die Decken der Seitenhallen seien die Zugänge zur Bühne, die durch hohe Abschlußmauern zu straßenförmigen oder korridorartigen Räumen gemacht worden seien. Diese hätten griechisch Paraskenia, lateinisch itinera geheißen. Er begründet diese Annahme durch Hinweis auf das besser erhaltene Proskenion von Priene. Frickenhaus will die seitlichen Thyromata des Oberstocks als Paraskenien erklären.

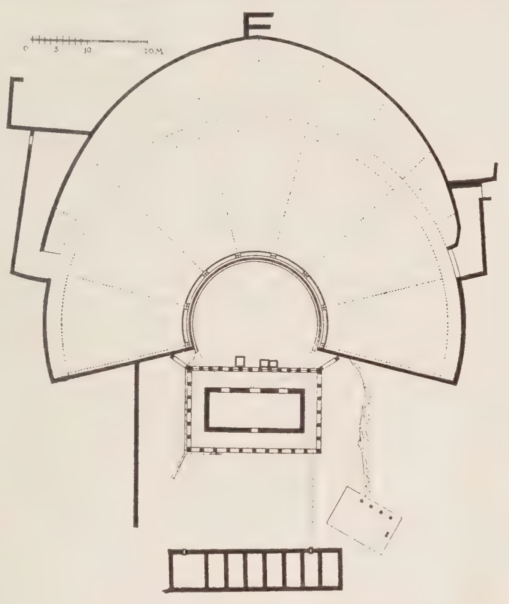


Abb. 24. Grundriß des Theaters von Delos.

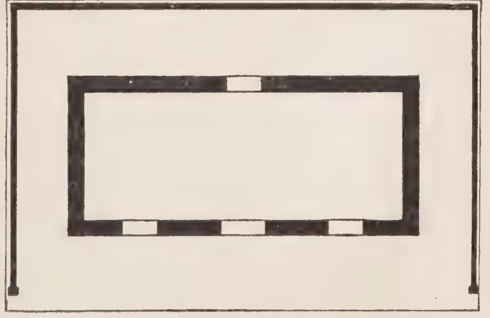


Abb. 25. Oberstock des Bühnenhauses von Delos.

Taf. XIII
Abb. 27—38

Nr. 8. Theater von Priene. Das hellenistische Städtchen Priene ist auf einer schrägen Terrasse südlich unterhalb des steilen Absturzes eines Felsens erbaut, der zum Vorgebirge Mykale an der kleinasiatischen Küste gehört. Das Theater liegt im

nördlichen, vornehmsten und höchsten Stadtteil. Es ist klein, aber ganz aus Marmor errichtet und durch sorgfältige Arbeit sowie vorzügliche Erhaltung des Proskenions ausgezeichnet. — Der Zuschauerraum hat fast die Form einer halben Ellipse. Seine Stützmauern sind aus Rusticaquadern erbaut, und die Analemmata enden an der Orchestra mit Statuenbasen, wie in Athen. Sechs Treppen teilen den Sitzraum in nur 5 Keile. Die Proedrie liegt am Rande der Orchestra, durch einen Umgang von dem übrigen Theatron getrennt. In seinen Eingängen stand später westlich eine Wasseruhr, östlich eine runde Statuenbasis. Die Sitzbank der Proedrie hatte Rückenlehne. Später wurde sie durch einen Altar in der Mitte und durch fünf unregelmäßig verteilte Thronsessel unterbrochen. Die Durchgänge zur Orchestra zwischen Proedrie und Altar sowie zwischen Ende der

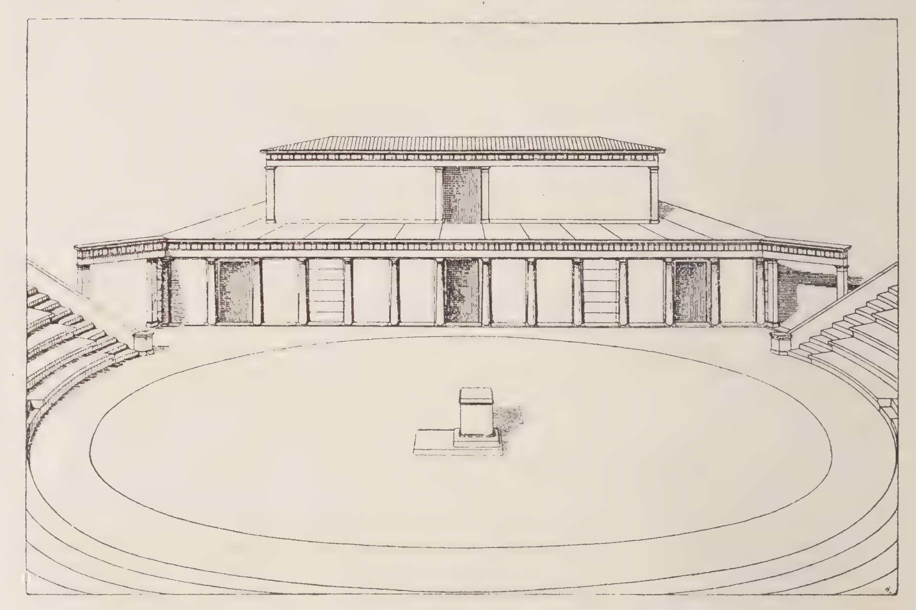


Abb. 26. Rekonstruktion des Theaters von Delos, nach Dörpfeld.

Proedrie und Proskenion konnten durch Schranken gesperrt werden. Die Parodoi sind durch die wie gewöhnlich schräge gestellten Pylonen zwischen südlicher Stützwand (die auch Parodoswand genannt wird) und Ecken des Proskenions verschlossen. Die Türpfeiler sind 3,70 m hoch, also höher als das Proskenion. — Die Skene ist an den Neben- und an der Rückseite ebenfalls aus Rusticaquadern erbaut. Sie besteht im Untergeschoß aus drei Räumen, aus denen je eine Tür an der Vorderseite herausführt. Diese Vorderwand ist abweichend aus nur gekörnten, hohen, orthostatenartigen Bindern und niedrigen Läufern errichtet. Vor ihr erhebt sich das Proskenion mit 10 dorischen Halbsäulen und 2 Eckpfeilern, zu denen noch zwei Pfeiler an der Ost- und einer an der Westseite kommen. Es bog also das Proskenion wie in Delos um und lief noch jederseits ein Stück an der Schmalseite entlang. Im Westen führte von dem Ende der Proskenionsdecke eine Tür in

das nur hier erhaltene obere Stockwerk und eine zwölfstufige Treppe an der Außenseite der Skene herunter. Ueber den Stützen lief dorisches Gebälk, das im westlichen Drittel gut erhalten ist. Bei der Aufdeckung waren noch zahlreiche Farbreste sichtbar: Halb-

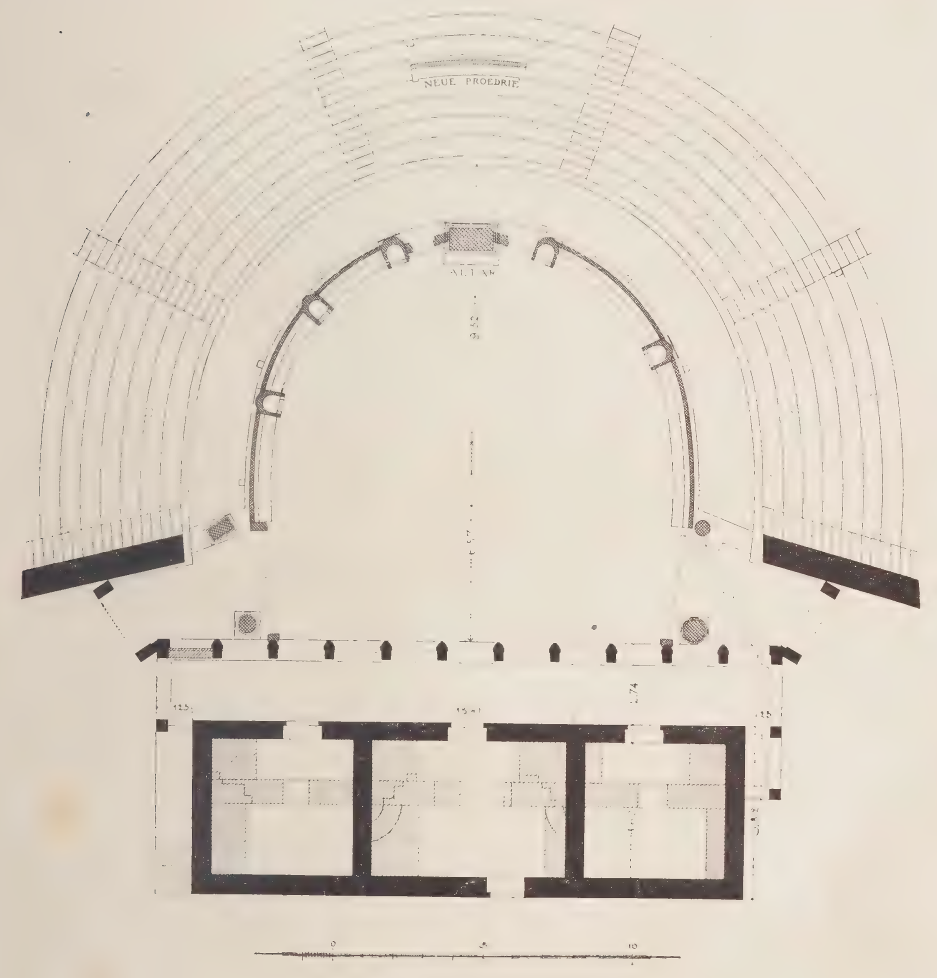


Abb. 27. Grundriß des Theaters von Priene.

säulen und Kapitelle waren purpurrot, Triglyphen und Hängeplatten blau; auf den Abakus und die Leiste über dem Triglyphenfries waren Eierstäbe, unter dem Geison ein Kyma in Rot und Blau gemalt. Zwischen den Stützen waren ursprünglich bewegliche Pinakes befestigt, wie die Riegellöcher an den Seiten beweisen. Nur die drei den Türen gegenüber-

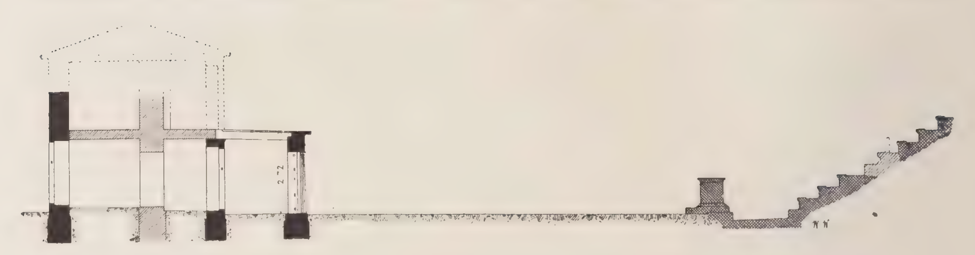


Abb. 28. Durchschnitt durch das Theater von Priene.

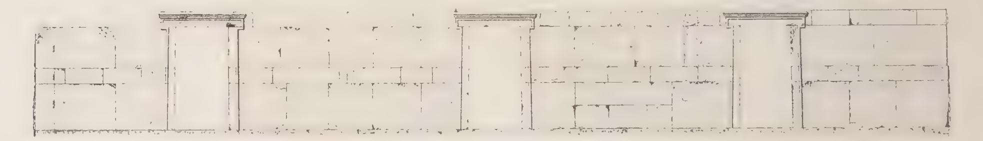


Abb. 29. Front des Unterstocks des Bühnenhauses von Priene.

Abb. 30. Proskenion von Priene, Einblick von oben.

liegenden Intercolumnien waren durch Flügeltüren geschlossen. Später wurden jederseits die beiden äußersten Intercolumnien durch Gitterstäbe geschlossen, so daß nur noch die vier Intercolumnien zwischen den drei Türen für auswechselbare Pinakes übrig blieben. In römischer Zeit wurden alle Intercolumnien bis auf die drei Türöffnungen durch dünne Mörtelwände geschlossen, und auf diesen wurde in Schwarz, Weiß und Rot auf gelbem Grund eine Flügeltür gemalt, wovon ein Rest im westlichsten Intercolumnium erhalten ist. Dieser Rest hat Puchstein und Fiechter als Vorbild für ihre Rekonstruktion der Pinakes am Proskenion gedient, während Dörpfeld annimmt, daß die griechischen Pinakes die verschiedensten Gemälde trugen. Die Decke des Proskenions wird abwechselnd aus Steinbalken gebildet, die einerseits in die Rückseite der Triglyphenblöcke und der Geisa, andererseits in die Vorderwand der Skene eingreifen, und aus Holzbalken, die ihr Auflager auf der Oberfläche des Triglyphenfrieses haben. Darüber lagen Bretter, die, nach den Einarbeitungen in den Langseiten der Steinbalken zu schließen, 4 cm dick waren. Neben dem Pfeiler des westlichen Parodosthores hat sich der Rest einer gegen 1 m hohen Brüstung erhalten, die den Seitenrand des Podiums abschloß. Es ist eine seitliche Begrenzung, die zuweilen wohl nur aus einem Gitter bestand, wie es das Etym. Magnum s. v. Skene erwähnt. Puchstein hat fälschlich aus ihr sowohl für Priene wie für Delos auf hohe Seitenmauern (versurae procurrentes Vitruv V 6) geschlossen, die die „Paraskenien" oder „itinera versurarum", die Nebeneingänge zur Bühne einfaßten. Die schwachen Proskenionstützen könnten eine schwere Quadermauer gar nicht tragen. Jedenfalls liegen in Priene wie Delos oben tatsächlich Nebeneingänge zum Podium des Proskenions, über die man seitlich, in Delos durch die Tür an der Rückwand, in den Oberstock der Skene kam. Wahrscheinlich führten aus seiner Vorderwand drei breite Oeffnungen entsprechend den Türen im Unterstock auf das Bretterpodium. Wieder sind

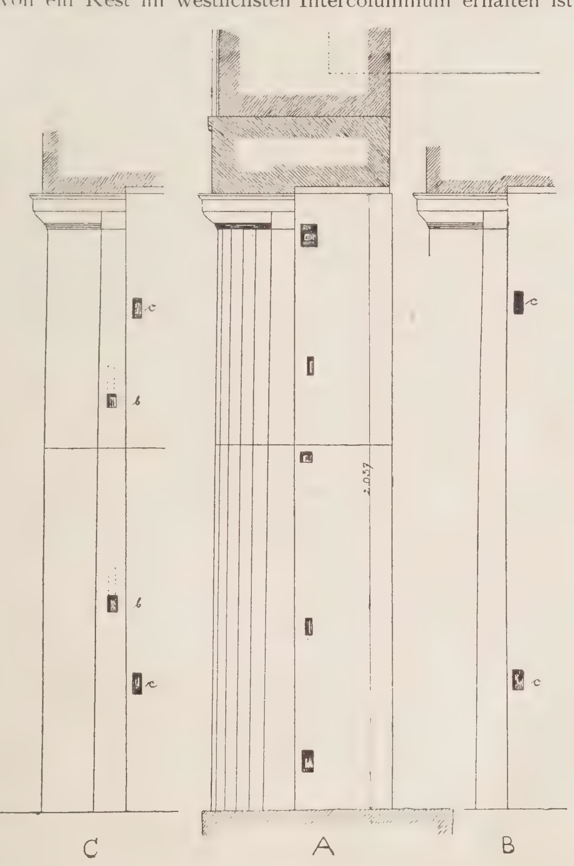


Abb. 31. Pfeiler des Proskenions von Priene.

Dörpfeld einerseits, Bethe und Fiechter andererseits sehr verschiedener Meinung über den Umfang der Verwendung dieser Decke des Proskenions als Spielplatz.

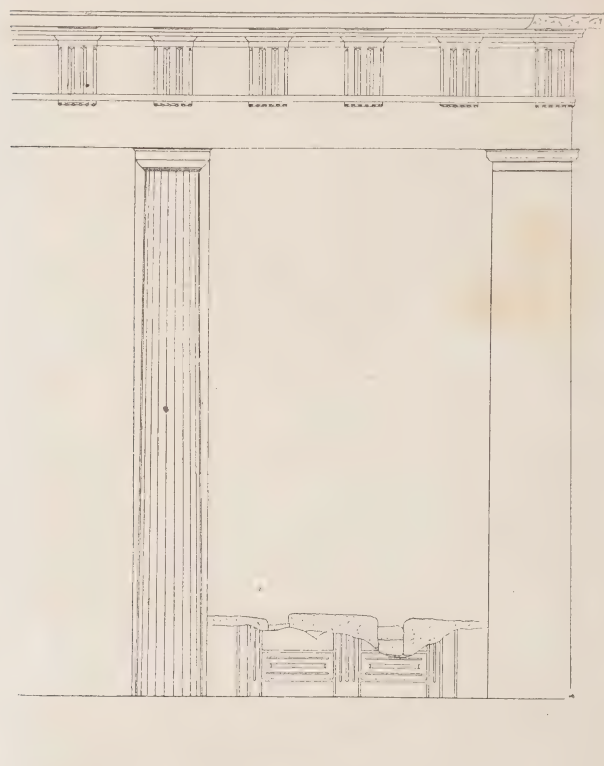


Abb. 32. Westlichstes Intercolumnium vom Proskenium in Priene.

In der Kaiserzeit wurde der griechische Bau in sehr einfacher Weise in ein römisches Theater verwandelt. Die Vorderwand des Oberstocks der Skene wurde abgebrochen und 2 m weiter hinten mit großen Nischen zwischen den 3 Türen aufgebaut. Im Unterstock wurde eine entsprechend geformte starke Fundamentmauer errichtet. So bekam man die übliche tiefe römische Bühne. Dagegen verzichtete man auf die für diese übliche niedrige Anlage von nur etwa 1 m und behielt die Höhe des griechischen Proskenions von etwa 3 m bei. Da die Besitzer der Proedrie am Orchestra-Rand bei einer so tiefen und hohen Bühne das Spiel nicht mehr übersehen konnten, legte man in der 5. Sitzreihe des Theatron eine neue Ehrenbank mit Rückenlehne ab.

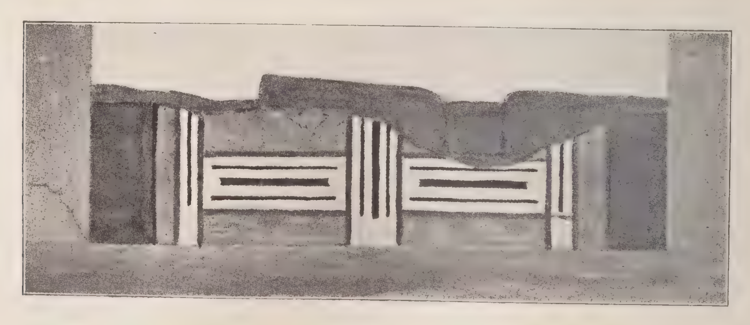


Abb. 33. Bemalter Pinax in Priene.

Abb. 34. Gesamtansicht des Theaters von Priene.

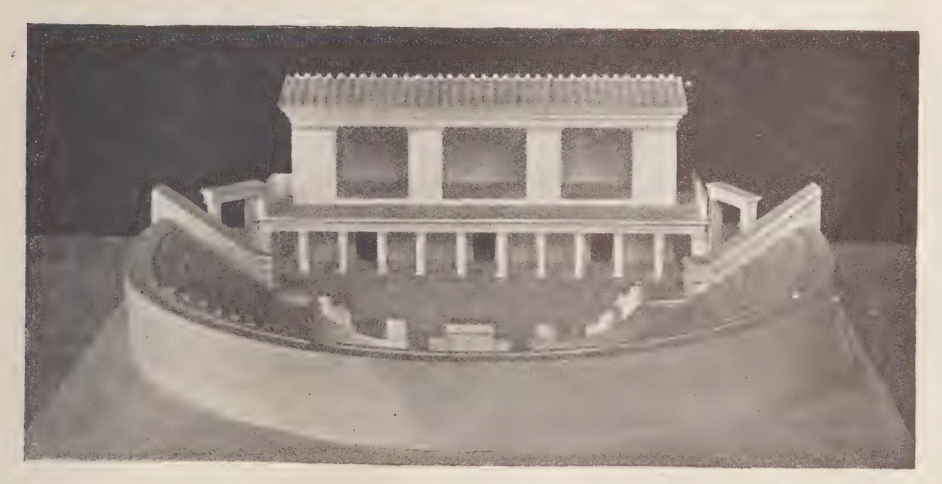


Abb. 35. Rekonstruktion des Theaters von Priene, nach Fiechter.

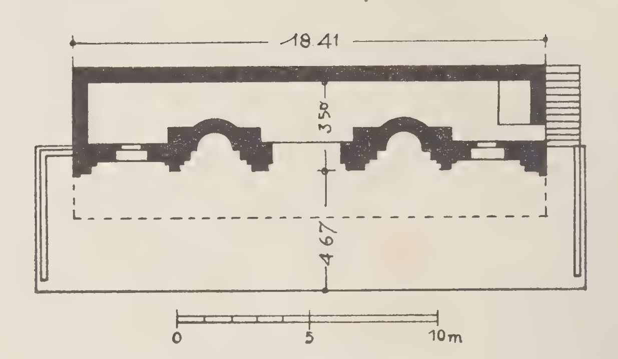


Abb. 36. Römische Bühne von Priene.

Abb. 37. Bühne von Priene, von der unteren Proedrie aus.



Abb. 38. Bühne von Priene, von der oberen Proedrie aus.

Nr. 9. Theater von Pergamon. Von dem obersten Plateau des Burgberges von Pergamon, und zwar westlich von der Athena-Terrasse, senkt sich eine schmale, lange, steile Mulde am Abhang herab. In ihr ist der entsprechend geformte Zuschauerraum des großen Theaters der Königsstadt erbaut. Der Grundriß beträgt nur im untersten Rang einen vollen Halbkreis. Bei einer Höhe von etwa 36 m sind nur 80 Sitzreihen angeordnet, so daß also die Treppen ungewöhnlich steil sind. Die Schmalheit der ausgenutzten Mulde erklärt es auch, daß die Zahl der Treppen nach oben abnimmt, anstatt zuzunehmen. Zwei Umgänge gliedern den Raum in 3 Ränge. Die unterste Sitzreihe liegt an einer 15 m breiten und 250 m (also $^1/_4$ km) langen Terrasse. Sie ruht ebenso wie die Athena-Terrasse oberhalb des Theaters auf starken Bogenreihen. Sie führt von der Nordwestecke des Marktes zu einem jonischen Tempel, wohl des Dionysos, der sich auf hoher Freitreppe erhebt. Da dieser Wandelgang nicht zugebaut werden durfte, so wurde das Spielhaus in der Königszeit nicht aus Stein, sondern immer nur provisorisch aus Holz errichtet. Während dies in der klassischen Zeit die Regel war, finden wir eine hölzerne Skene mit hölzernem Proskenion aus hellenistischer Zeit nur noch in Megalopolis (oben Nr. 6), ein hölzernes Proskenion allein in Sikyon. Von beiden Proskenia sind nur die Stylobatschwellen mit flachen Löchern für die Zapfen der Säulen und für die Riegel der Pinakes erhalten. Von einem dritten hölzernen Proskenion geben die Inschriften von

Taf. XIV bis XVIII Abb. 39

Delos Kunde (oben Nr. 7). Es ist bereits im Jahre 269 v. Chr. durch ein steinernes ersetzt worden. Auch die übrigen Holzproskenien wurden wohl noch im III. Jahrhundert v. Chr. versteinert. Pergamon allein bewahrt ausgedehnte Reste der Holzkonstruktion aus dem II. Jahrhundert v. Chr. In einem Fundament aus großen weichen Tuffquadern liegen 3 Reihen großer Steine aus hartem Trachyt mit Pfostenlöchern, von denen die beiden hinteren 1 m, die vorderen 70 cm tief sind, während sie durchweg 35 cm breit und lang sind. Die hinteren nahmen also die Balken für die zweistöckige Skene, die vordersten für das einstöckige Proskenion auf. Die Pfosten sind so gruppiert, daß zwischen ihnen drei breite Oeffnungen, also regia und hospitalia bleiben. Seitlich schließen sich, teils in gleicher Flucht, teils schräge gestellte Löcher an, die nach Dörpfeld vielleicht für Periakten oder sonstige Maschinen, nach Frickenhaus durch Vorhänge verbunden, als seitliche Abschlüsse des Spielplatzes dienten. Die äußersten Pfostensteine liegen senkrecht zu den Analemmata. In ihrer Flucht erkennt man die Löcher für die beiden Pfeiler der Parodos-Tore. Die Löcher konnten durch Decksteine geschlossen werden, die in einen Falz des oberen Randes der Pfostensteine eingriffen.

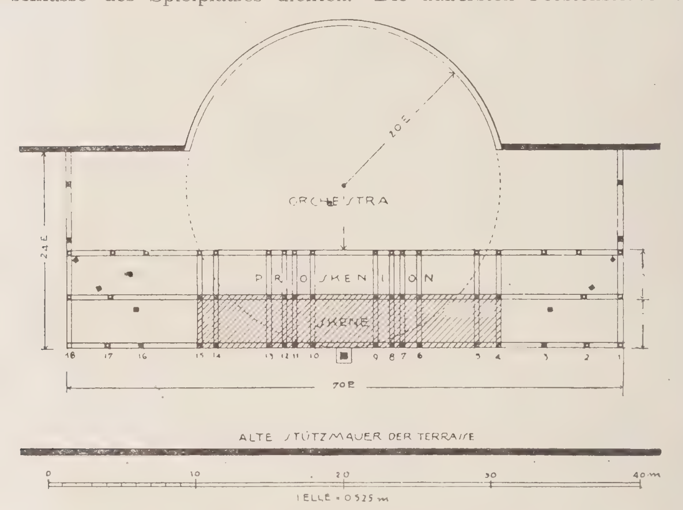


Abb. 39. Grundriß des Bühnenhauses von Pergamon.

In späthellenistischer Zeit (I. Jahrhundert v. Chr.) wurde eine steinerne Skene errichtet. Man erkennt noch den Stylobat für die Säulen des Proskenions. Die Parodoi dienten also gleichzeitig als Durchgang nach dem jonischen Tempel. Ihre Tore sind von einem Apollodoros gestiftet. Es sind Reste ihres Türsturzes mit der Inschrift an Dionysos Kathegemon und Masken vor Epheuguirlanden erhalten (vgl. unten Nr. 69 u. 166). Masken sind ja ein sinnreicher Schmuck für antike Theater, der noch heute sinnlos verwendet wird.

In römischer Zeit ist der Türsturz an den römischen Pylonen wieder verwendet, und sind Teile der Säulen und des Gebälks verbaut worden. Es wurde, wie üblich, eine niedrige tiefe Bühne vor einer scaenae frons errichtet, die auf dem Stylobat des hellenistischen Proskenions steht. Von den beiden Enden der 1 m hohen Bühne führten fünfstufige Treppen neben den Eingängen der Parodos zur Orchestra herab. Die untersten Sitzreihen wurden bis zur Oberfläche der Bühne abgeschnitten, so daß eine tief gelegene Konistra entstand.

Taf. XIX—XX Abb. 40—51 Nr. 10. Theater von Ephesos. Der Zuschauerraum des Theaters von Ephesos benutzt, wie alle griechischen Theater, das Terrain, hier ein flache Mulde. Diese ist ab-

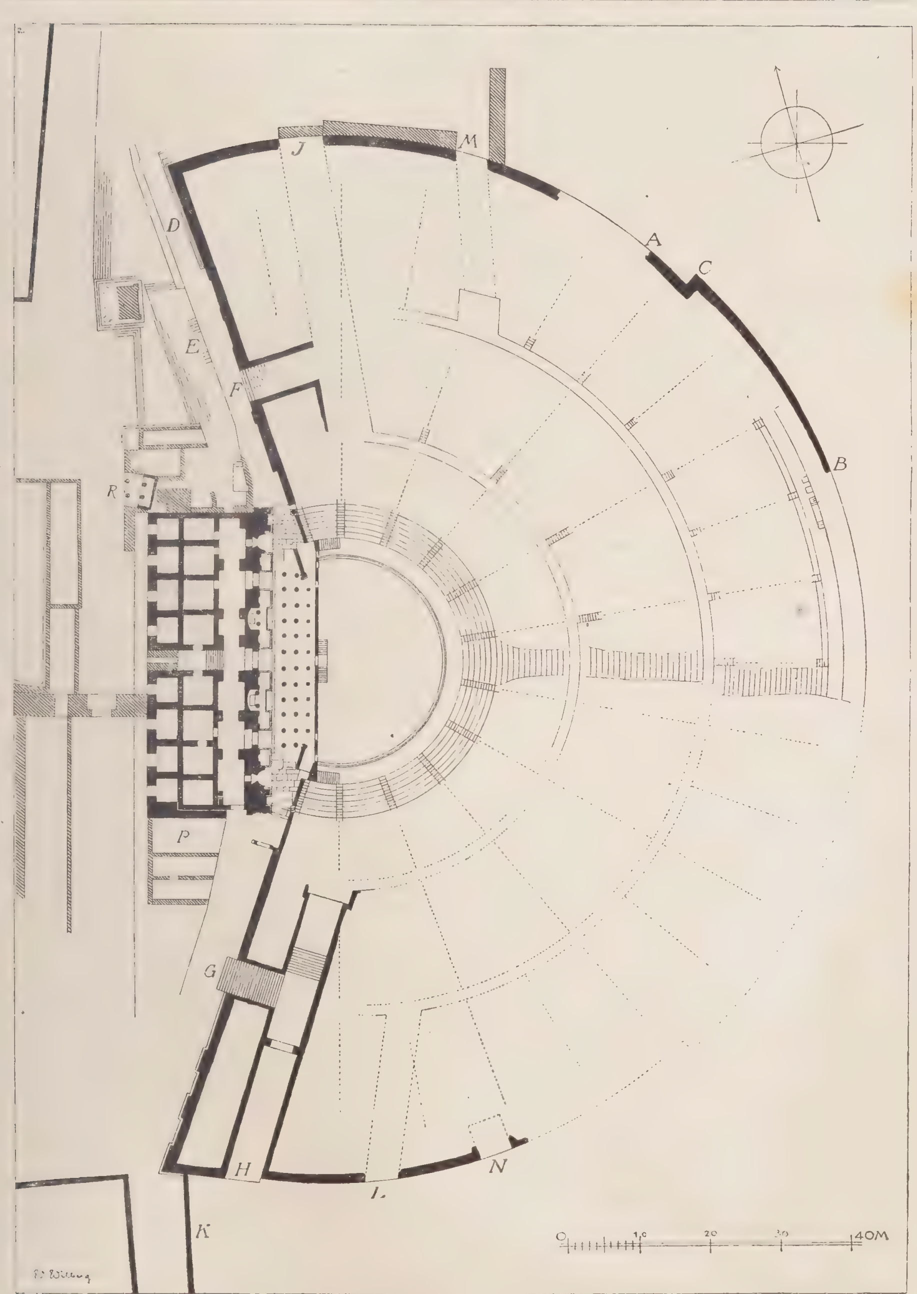


Abb. 40. Grundriß des Theaters von Ephesos, Erhaltungs-Zustand.

weichend von Pergamon durch hohe Flügelbauten zu dem normalen, über den Halbkreis erweiterten Grundriß umgestaltet. Das Theatron ist in drei Ränge mit je 22 Sitzreihen geteilt. Es faßte etwa 23000 Zuschauer. Jeder obere Rang ist steiler als der darunter liegende, um den Abstand vom Spielplatz etwas auszugleichen. Die beiden unteren Ränge sind durch 12 radiale Treppen in 11 Keile gegliedert, der oberste durch 23 Treppen in gewöhnlicher Anordnung in 22 Keile. Als oberster Abschluß diente oben in der Mitte eine Säulenhalle. Die Orchestra hatte einen schmalen Wasserkanal mit Schrittsteinen im Zug der Treppen und mit einer Marmorschwelle als runde Marke wie in Epidauros. Das Spielhaus liegt auf einer 75 m langen Terrasse, die nach dem an ihrer Rückseite vorbeiführenden Weg hin mit Rustica-Quadern verkleidet ist. Die hellenistische Skene ist aus Kalkstein erbaut und 40 m lang. In ihrem vorderen Teil liegt ein die ganze Breite einnehmender Saal, aus dem drei Türen in die Orchestra führten. Die Rückseite war wie in Athen durch eine Säulenhalle verkleidet. Zwischen Saal und Halle liegen 8 viereckige Räume und in der Mitte ein überwölbter Durchgang. Sehr wichtig ist, daß

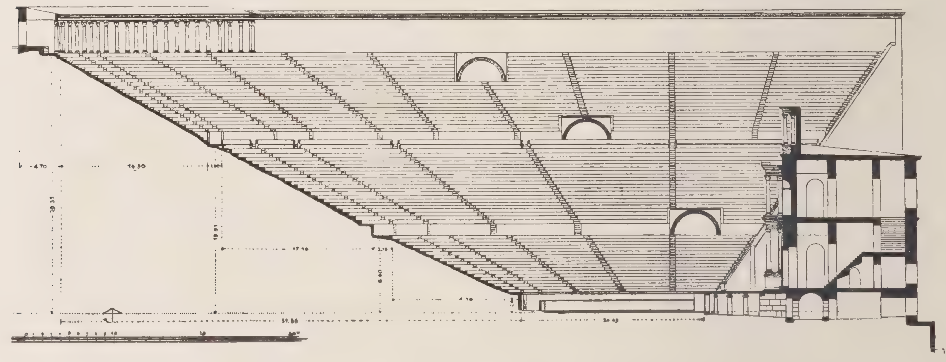


Abb. 41. Querschnitt durch das Theater von Ephesos.

sich ein Stück des Obergeschosses erhalten hat. Es hatte gleiche Einteilung wie der Unterstock. Die Wand an der Vorderseite ist allerdings fast ganz zerstört, da sie in späthellenistischer Zeit (um 100 v. Chr.) durch einen Marmorbau ersetzt worden ist, während der Kalksteinbau dem III. Jahrhundert v. Chr. angehört. Von dem älteren Bau stehen an der Skenenfront nur noch die Ecken aus Poros. Zwischen ihnen sind 6 rechteckige, gegen $1^1/_2$ m breite Pfeiler eingesetzt, die 7 verschieden breite Oeffnungen einschließen. Die ältere Einteilung muß anders gewesen sein, da der erste Pfeiler von rechts über einer älteren, jetzt vermauerten Tür steht. Zu der jüngeren hellenistischen Skene gehört ein Proskenion, dessen dorische Architektur verbaut aufgefunden ist. Wahrscheinlich hat es ein älteres hölzernes Proskenion ersetzt. Es war etwa 25 m lang und hatte 22 Stützen. Auf die Balkendecke des Proskenions führten also die 5 mittelsten Oeffnungen der 40 m langen Vorderwand der Skene. Fiechter ergänzt in ihnen nach dem Vorbild pompejanischer Wandbilder III. Stils je 2 Säulen, schmale Türen in der Mitte und seitliche Schranken. Derartige Füllungen sind nirgends in Resten erhalten, und die benutzten Wandbilder haben nicht das geringste mit Theaterbildern zu tun. Es ist auch unwahrscheinlich, daß die ver-

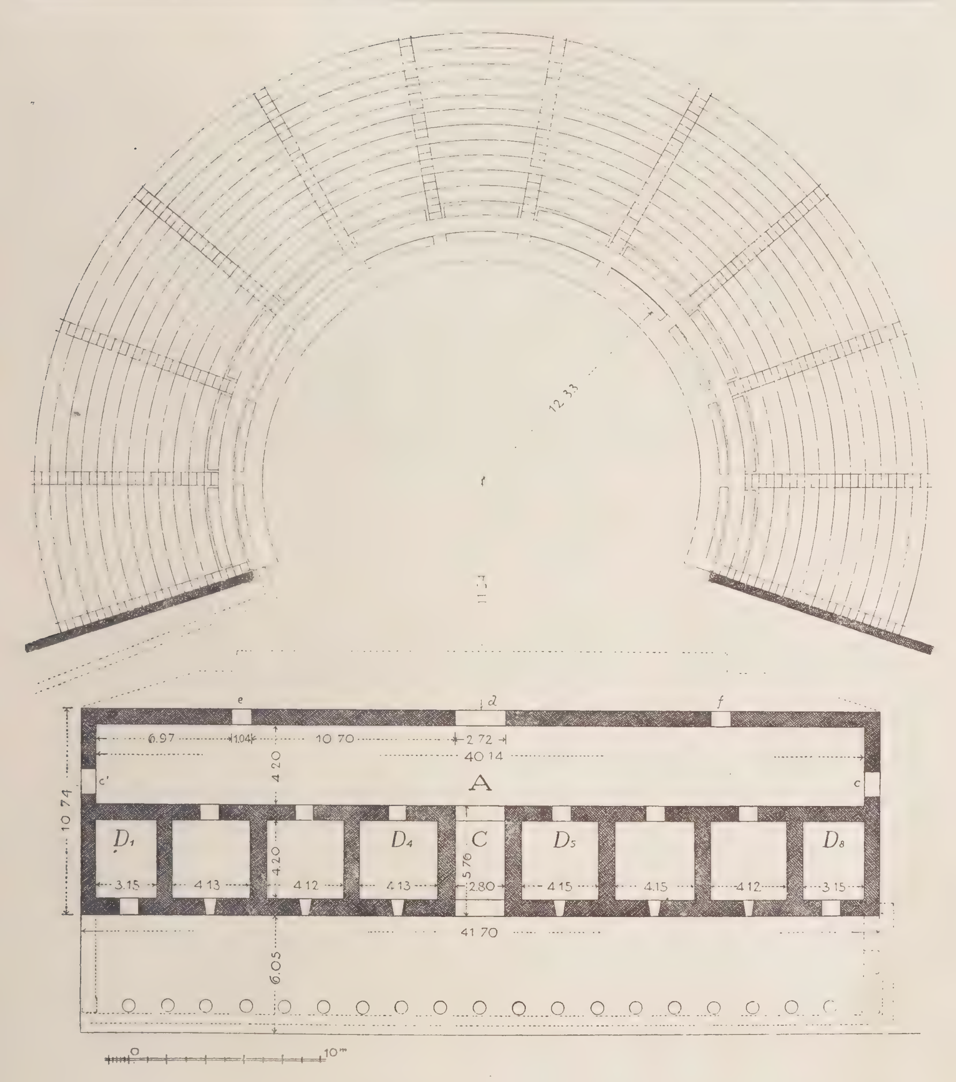


Abb. 42. Grundriß des hellenistischen Theaters in Ephesos.

schieden breiten Oeffnungen gleich gefüllt waren. Der Gedanke jedoch, daß die breiten Oeffnungen für Aufstellung von Dekorationen und Inszenierung von Innenszenen dienten, ist sehr glücklich. Die Gliederung dieser oberen hellenistischen Skenen-Vorderwand ist wirklich eine Vorstufe zur römischen scaenae frons, während die einförmige Stützenreihe

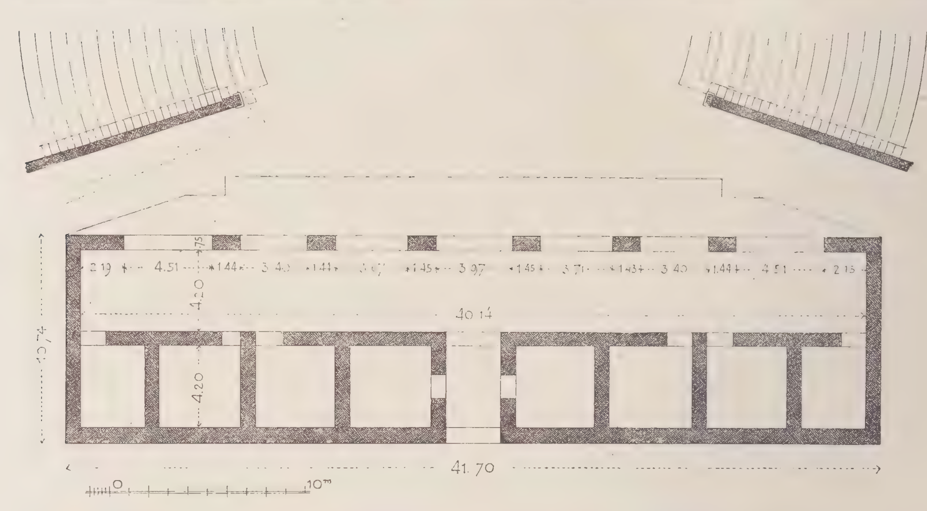


Abb. 43. Hellenistisches Bühnenhaus in Ephesos, Oberstock.

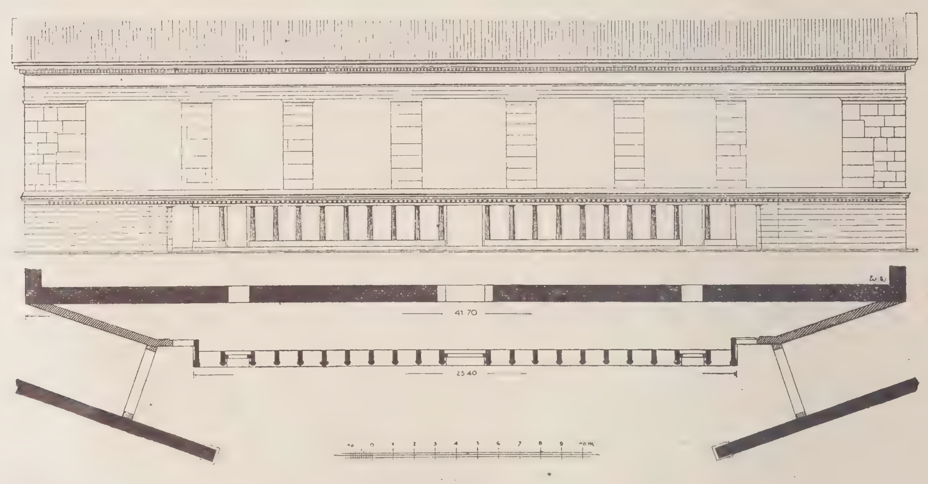


Abb. 44. Aufriß und Grundriß des hellenistischen Bühnenhauses von Ephesos.

des Hyposkenions jede rhythmische Gliederung vermissen läßt und nicht mit der scaenae frons gleichgesetzt werden darf. Frickenhaus hat versuchsweise die Fresken aus dem cubiculum von Boscoreale in die Oeffnungen zeichnen lassen. Sie gehören wenigstens der gleichen Zeit, dem I. Jahrhundert v. Chr., an und repräsentieren das Können der deko-



Abb. 45. Rekonstruktion des hellenistischen Bühnenhauses von Ephesos, nach Fiechter.

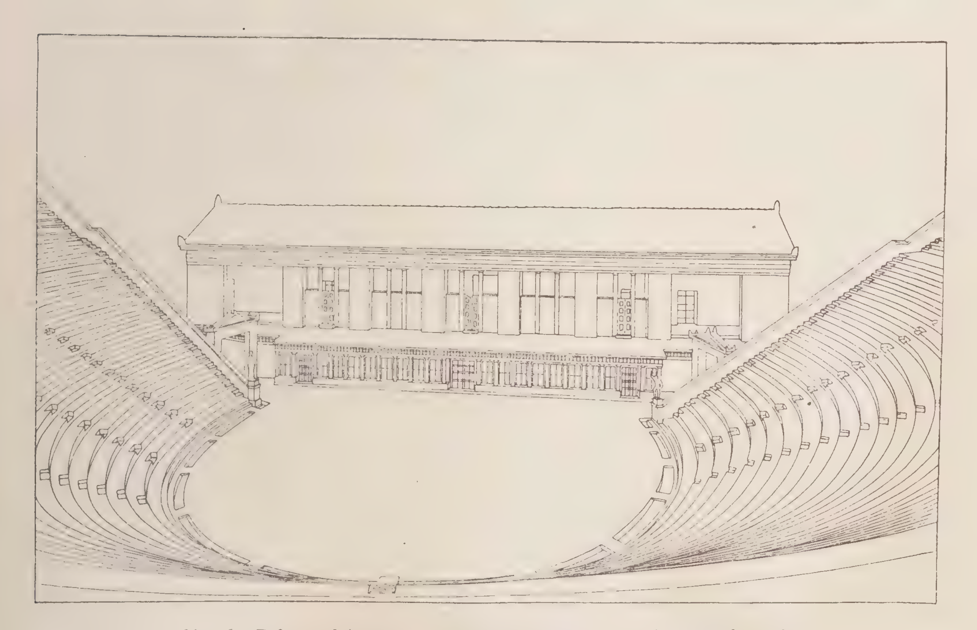


Abb. 46. Rekonstruktion des hellenistischen Theaters von Ephesos, nach Fiechter.

rativen Malerei damaliger Zeit. Fehlerhaft aber ist es, daß die Zwischenpfeiler nicht dekoriert worden sind.

Ephesos lehrt uns die älteste erhaltene römische scaenae frons (d. h. die dekorierte Vorderwand des Bühnenhauses, die als Hintergrund für den Spielplatz auf der Bühne diente) in einem griechischen Theater kennen. Sie stammt aus dem I. Jahrhundert n. Chr., wenigstens in den beiden unteren Geschossen, die nach der Inschrift auf dem Architrav 66 n. Chr. eingeweiht wurden. Ein drittes Geschoß wurde am Anfang des III. Jahrhunderts aufgebaut. Die von Niemann versuchte Rekonstruktion ist nur im untersten Geschoß sicher. Die Prunkfassade erhebt sich auf breitem Fundament an Stelle der hellenistischen

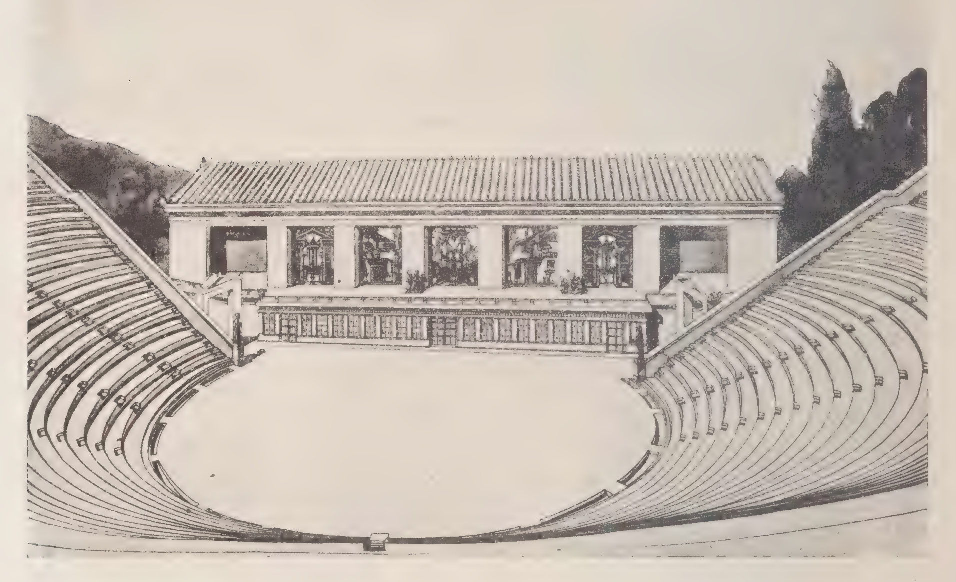


Abb. 47. Hellenistisches Theater von Ephesos mit Dekorationen nach Frickenhaus.

Skenenfront, deren Pfeiler in sie verbaut wurden. Sie dehnt sich nach vorn über die ganze Tiefe des hellenistischen Proskenions aus, da sie 1,75 m bis 1,80 m dick ist und vor ihr noch Sockel von 1,88 m Tiefe vorspringen. Sie ist 42 m lang und von 5 Türen durchbrochen. Jederseits der Mitteltür ist eine flach gerundete Nische in der Wand. Zwischen den Türen, Nischen und Ecken steht jedesmal ein Sockel von gegen 2 m Höhe mit zwei gekuppelten Säulen, denen Wandpfeiler entsprechen. Vor den Nischen stehen 2 Säulen, über denen das Gebälk im Halbkreis verkröpft ist. Dahinter liegt in der Wand eine Aedicula, eine andere kleinere über der zweiten und vierten Tür. Die Türen werden nach außen zu kleiner, die äußersten lagen in großen gewölbten Nischen. Im zweiten Stockwerk waren gleiche Doppelsäulen auf Sockeln und dazwischen Nischen und Aediculen

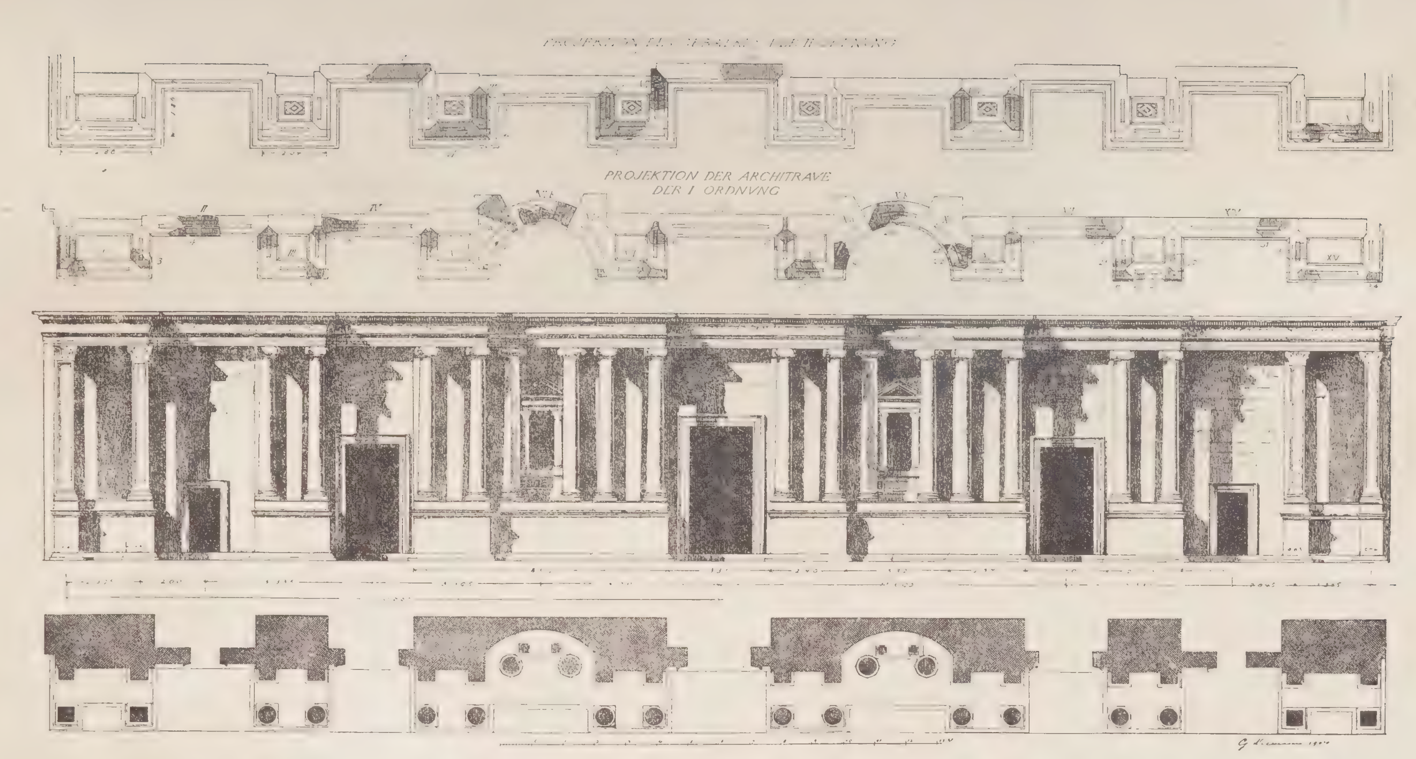


Abb. 48. Säulenordnung und Architrave der römischen Bühnenwand von Ephesos.

angebracht. Das spätere dritte Stockwerk ist wie eine Attika niedriger gehalten und trat von der Front zurück. Sie erhob sich über dem Dach des Spielhauses. Friese und Pilaster sind reich mit Rankenschmuck verziert. Im Theater gefundene lange Relieffriese mit Eroten und mit Masken vor Guirlanden schmückten vielleicht die Sockel der oberen Geschosse. Die Höhe der beiden unteren Geschosse betrug etwa 20 m, die der ganzen Fassade etwa 25 m. Der lange Saal hinter der Fassade wurde in allen 3 Stockwerken eingewölbt. An Stelle der Säulenhalle an der Rückseite wurden 8 weitere Kammern



Abb. 49. Römische Bühnenwand von Ephesos, nach Niemann.

erbaut. — Vor die scaenae frons wurde in der Höhe des alten Proskenions eine Bühne (Logeion) gelegt, die doppelt so tief wurde als das hellenistische Proskenion (ca. 6 m anstatt 3 m). Die Vorderwand des Proskenions wurde abgebrochen und als Vorderwand des Logeions benutzt. Dahinter wurden eine Reihe von 10 Pfeilern und zwei Reihen von 12 resp. 14 dorischen Säulen errichtet, die den steinernen Fußboden des Logeions tragen. Da diese Bühne die Parodoi überbaut, so wurden neue winkelige und überwölbte Parodoi angelegt, die in den Umgang der Orchestra münden. Die alten Parodoswände wurden mit umgekehrter Fassade zu seitlichen Stützmauern der Bühne, deren Abschrägung sich

dadurch erklärt. Ueber dem Gewölbe der Parodoi führen seitliche Rampen auf das Logeion. Dieses stimmt also in der Tiefe zu einer römischen Bühne, in der Höhe (2,60 m) zu einem hellenistischen Proskenion, wie in Priene. In gleicher Weise wurde auch in Magnesia am Mäander eine tiefe Bühne in Höhe des hellenistischen Proskenions geschaffen. Das kommt daher, daß wir es in allen 3 Fällen nicht mit einem römischem Neubau, sondern mit der Modernisierung eines griechischen Theaters zu tun haben, bei dem man die alte Skene mit der gegebenen Höhe des Untergeschosses und die alte

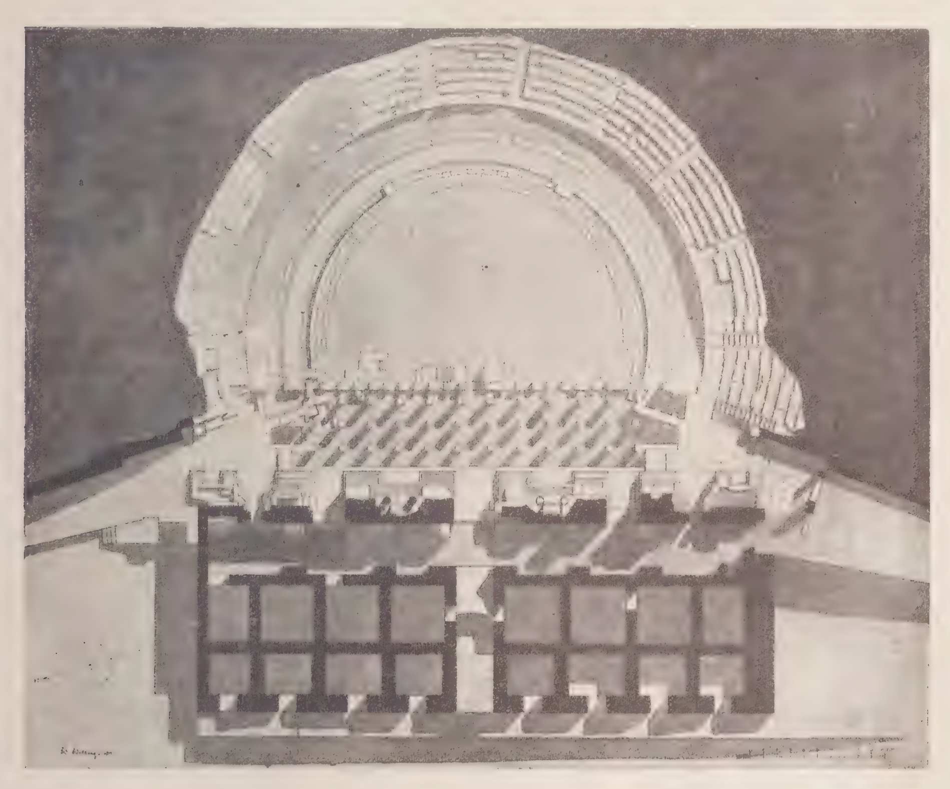


Abb. 50. Theater von Ephesos, Erhaltungs-Zustand.

vordere Stützwand des Proskenions benutzte. In die Orchestra gelangte man von außen einerseits durch den die Mitte des Bühnenhauses durchquerenden Gang, durch den Saal A aus der alten, nun korridorähnlich verlängerten Mitteltür der Vorderwand, zwischen den Stützen des Logeion-Fußbodens hindurch, andererseits durch die überwölbten Parodoi. Die Hauptzugänge zum Zuschauerraum aber wurden jetzt besondere, gegen 5 m breite überwölbte Gänge, die aus der Umfassungsmauer direkt auf die Diazomata münden (Vomitoria, vgl. Abb. 41). Auf den Zugang zum ersten Diazoma führen Treppen aus den neuen seitlichen Analemmata.

Im II. Jahrhundert n. Chr. wurden noch unwesentliche Umbauten vorgenommen. So wurde die Vorderwand des Logeions wie bei dem Bema des Phaidros in Athen vermauert, mit Marmorplatten vertäfelt und an den Enden Nischen angebracht. Die untersten

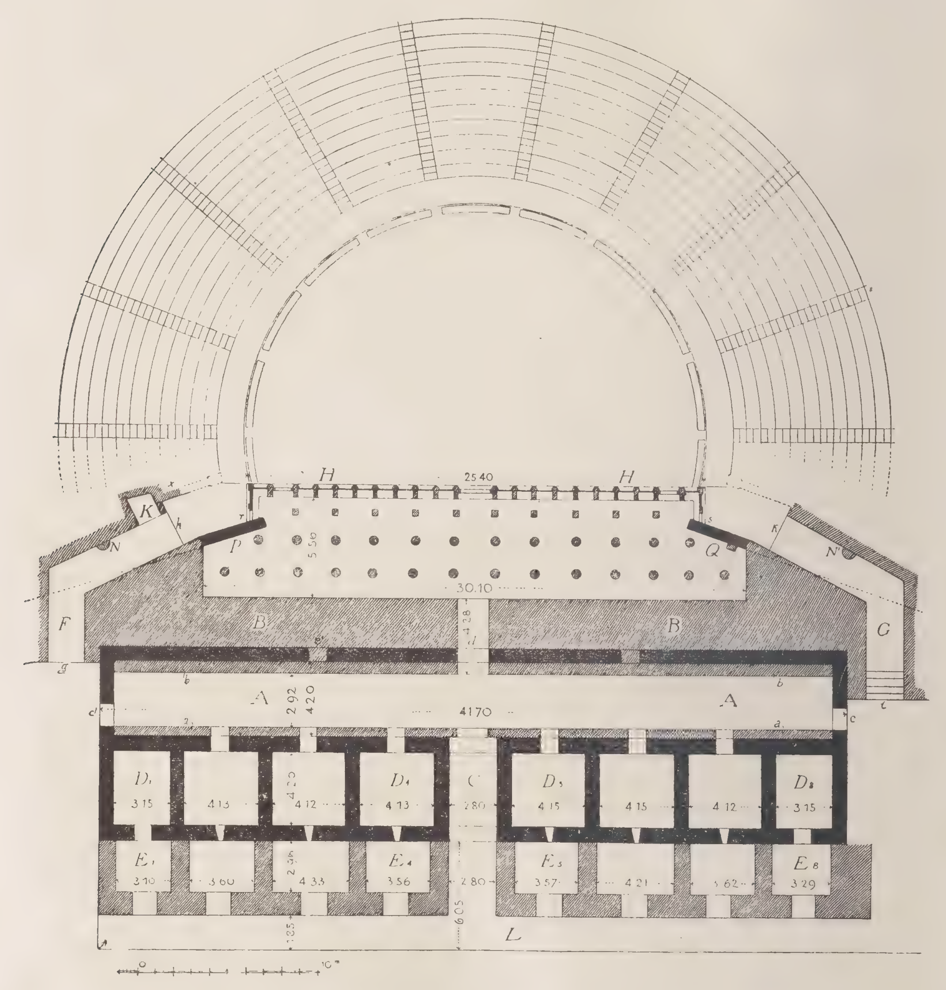


Abb. 51. Grundriß des römischen Theaters in Ephesos.

Sitze wurden bis zur Höhe der Decke des Logeions entfernt, wie in Pergamon, weil die Sehverhältnisse bei hoher und nahegelegener Bühne als zu ungünstig sich erwiesen hatten, oder weil venationes stattfinden sollten. Die Orchestra wurde mit Marmor geflastert. Eine Verbindungstreppe führte vom vermauerten Logeion in die Orchestra herab.

Auch in dem umgebauten griechischen Theater bleiben trotz der überwölbten Parodoi Spielhaus und Zuschauerraum zwei getrennte Teile. Ihre Zusammenfassung zu einer Einheit ist erst die Tat römischer Architekten (vgl. unten Nr. 14 ff.).

Nr. 11. Theater in Syrakus. Die ältesten Theater auf italienischem Boden sind in Sizilien errichtet worden. Unter ihnen ist das von Syrakus als ältestes und schönstes bezeugt (Diodor XVI 83, Eustathius zu Odyssee III 68). Schon unter Hieron I. (478—67 v. Chr.) bestand ein Theater, in dem die Aetnäerinnen des Aeschylus vor dem König aufgeführt worden sind. Der Erbauer dieses Theaters Demokopos erhielt von dem um 460 tätigen Mimendichter Sophron den Spitznamen Myrilla wegen Austeilung von

Taf. XXI
Abb. 52—53



Abb. 52. Theater von Syrakus.

Salben (μύρα) bei der Einweihung des Baues. Phormis, ein Beamter Gelons (485—478) in Syrakus, soll die Kulissen erfunden haben. Im IV. Jahrhundert diente das Theater als Volksversammlungsraum. Damals sind spätestens die Stufen des Zuschauerraumes in den Felsen geschnitten worden. Es sind noch 46 von den etwa 60 Reihen erhalten, da sie aus dem lebenden Felsen gehauen sind. Der Grundriß geht etwas über den Halbkreis heraus. Der Durchmesser beträgt etwa 150 m. Zwei ungleich breite Diazomata teilen 3 Ränge ab. An der glatten Brüstungswand (κατατομή) um den größeren Umgang stehen die Namen des Zeus Olympios, des Herakles, des Königs Hieron II. (275—216), seiner Gattin Philistis und seiner Schwiegertochter Nereis. Sie bezeichnen die einzelnen κερκίδες,

in denen wohl die Statuen der Genannten aufgestellt waren. Wahrscheinlich trugen die Eintrittskarten entsprechende Namen; in Athen zeigen die bleiernen Theatermarken Buchstaben, die als Zahlzeichen gelten; in Pompeji und anderen Orten tragen die elfenbeinernen tesserae, die oft figürlich geformt sind, dementsprechend Zahlen, die die einzelnen Abschnitte des Theatron bezeichnen, und verschiedene Inschriften (vgl. unten Nr. 31—32).

Von der griechischen Skene ist nichts erhalten, von dem Proskenion der Stylobat und ein Epistyl mit einem Falz an der Unterseite zum Einschieben eines Pinax. Merkwürdig ist ein 4 m vor dem Proskenion liegendes Fundament, das viel kürzer ist als dieses und an den Ecken nach rückwärts umbiegt. Es trägt 5—10 cm tiefe Löcher, die teils rund, teils viereckig und nach vorn abgerundet sind. Sie sind je über 2 m voneinander entfernt und haben einen Durchmesser von 0,36 m. Sie können nicht zur Errichtung eines hölzernen Proskenions gedient haben, da dieses einen Stylobat in der Breite der ganzen Skene bis an die Parodoi, wo die Pylonen an das Proskenion anschließen, tiefere

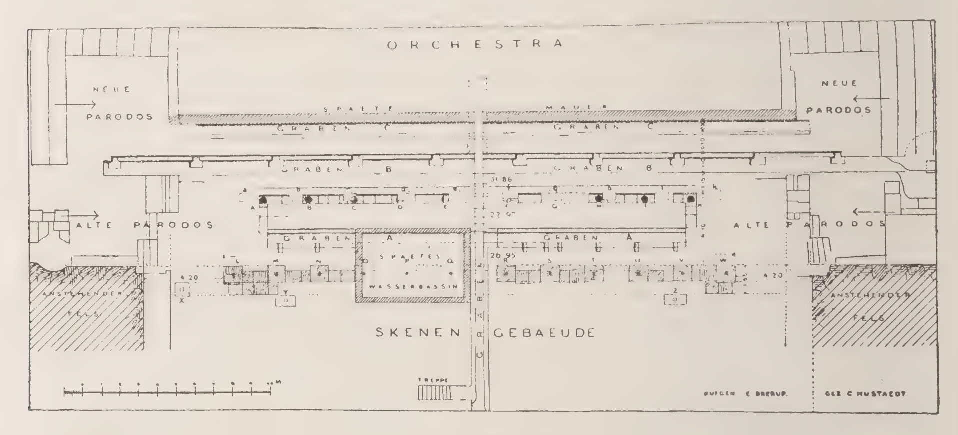


Abb. 53. Grundriß des Bühnengebäudes von Syrakus.

Pfostenlöcher (vgl. Pergamon) und engere Zwischenräume verlangt, in die Pinakes eingefügt werden können (vgl. Delos). Alles entspricht nach Annahme von Drerup vielmehr einer niedrigen, provisorischen Bühne, wie sie uns die Phlyakenvasen (unten Nr. 101 ff.) für die unteritalische Posse bezeugen: ein Brettergerüst auf wenigen Pfosten mit sichtbaren Seiten. Dagegen meint Frickenhaus, daß alle Einrichtungen zu der im I. Jahrhundert v. Chr. erbauten römischen Bühne gehören.

In römischer Zeit wurde eine breite Bühne errichtet, die die alten Parodoi versperrte, so daß man neue überwölbte Parodoi durch den Felsen in die Orchestra führen mußte. Vor der Vorderwand der Bühne läuft ein Wasserkanal, in den ein zweiter aus der Mitte der Skene rechtwinklig einmündet. Dahinter liegen noch zwei weitere Gräben, von denen der vordere als Vorhangskanal (vgl. Pompeji, Nr. 13), der hintere wahrscheinlich zur Aufnahme von Wandeldekorationen diente.

Taf XXII Abb. 54—55 Nr. 12. Theater von Segesta. In Sizilien finden sich Reste von Theatern außer in Syrakus noch in Segesta, Tyndaris, Akrae (Palazzolo Acreide), Taormina und

Catania. Ihre Gründung gehört durchweg der hellenistischen Zeit an, nur Catania ist vielleicht wie Syrakus älter. Am besten erhalten ist das Theater in Segesta, der westlichsten Stadt mit griechischer Kultur in Sizilien. Der Zuschauerraum hat 2 Ränge und 7 Keile. Das Bühnengebäude erinnert an das „lykurgische" Theater in Athen mit einem zweischiffigen Hauptraum und großen Paraskenien, die an den inneren Ecken (neben der Parodos) Pane in Hochreliefs schmücken. Zwischen diesen muß in der Flucht der

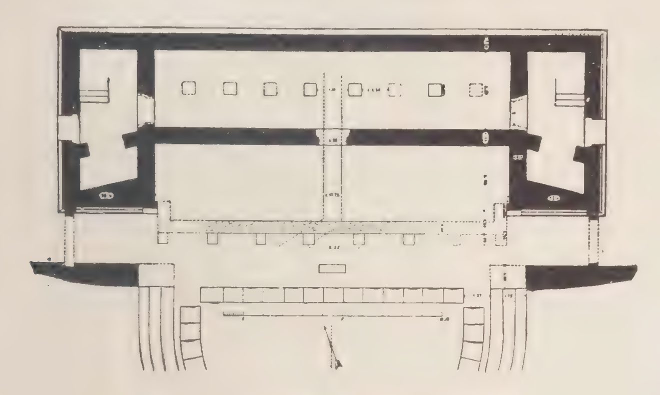


Abb. 54. Bühnenhaus von Segesta, Unterstock.

äußeren Parodoswand das hellenistische Proskenion gelegen haben. Die einzelnen Plinthen davor werden zu dem römischen pulpitum (oder einer Phlyaken-Bühne?) gehören. In den Paraskenien liegen Treppen zum Obergeschoß. Dies hatte gleichen Grundriß wie das Untergeschoß, nur waren die Vorderwände der Paraskenien abgeschrägt, nach Puchstein, um den Blick auf den oberen Spielplatz für die seitlich sitzenden Zuschauer frei zu machen.

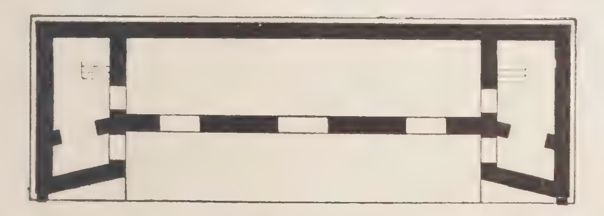


Abb. 55. Bühnenhaus von Segesta, Oberstock.

Aus den Paraskenien führen Türen durch die inneren Seitenwände (versurae) auf diese Decke des Proskenions. Puchstein nennt diese Form des Theaters, die hauptsächlich in Athen und Sizilien vorkommt, den altattisch-westlichen Bühnentypus, im Gegensatz zur Rampenbühne (Oropos, Epidauros) und zum östlichen Grundrißtypus mit nur rückwärtigen Zugängen (Delos, Priene, Pergamon, Ephesos). Diese drei Formen sind in der Entwicklung einander gefolgt. Frickenhaus scheidet noch den attischen Typus vom westlichen.

Taf. XXIII bis XXV Abb. 56—57

Nr. 13. Theater von Pompeji. Die beiden Theater von Pompeji liegen im südöstlichsten Teil der Stadt neben dem Forum triangulare, auf dem der älteste Tempel aus dem VI. Jahrhundert v. Chr. erbaut war. Die älteste Anlage des großen Theaters stammt aus der Zeit um 200 v. Chr. und hat griechische Form. Der Zuschauerraum (κοῖλον, cavea) ist wie bei allen griechischen Theatern in einen natürlichen Abhang eingeschnitten und

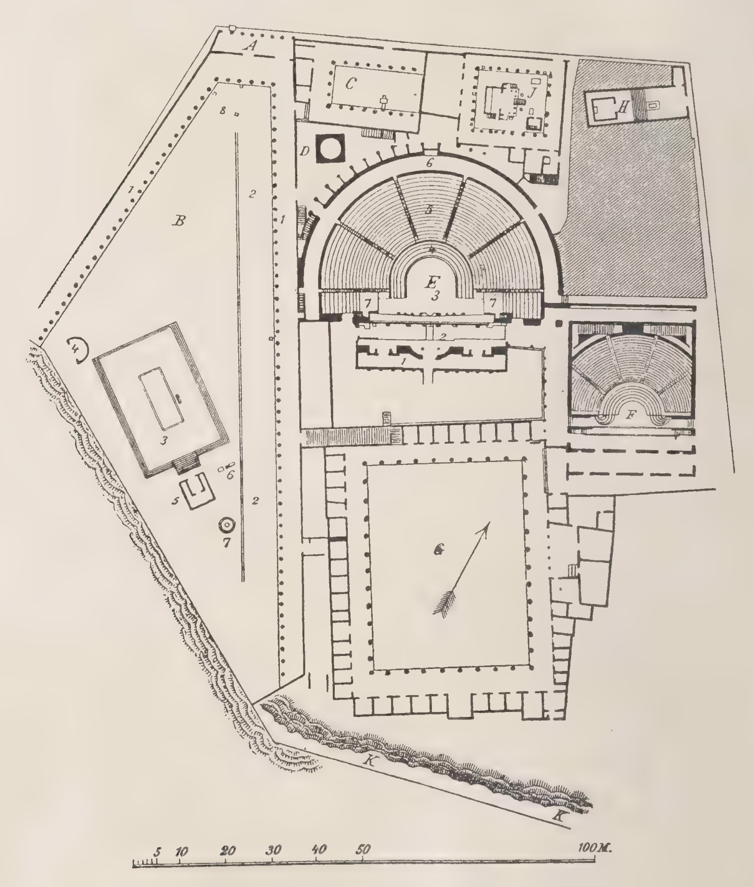


Abb. 56. Die Theater von Pompeji.

ist im Grundriß etwas größer als ein Halbkreis. Er faßt etwa 5000 Personen und zerfällt in 3 Ränge. Der unterste besteht aus nur 4 breiten flachen Stufen, auf denen die bisellia, die doppelt breiten Ehrensessel der Mitglieder des Stadtrats standen. Der mittlere Rang hat 20 einfache Sitzstufen, die von 6 Treppen in 5 Keile (κερκίδες cunei) geteilt werden. Sie steigen von dem unteren Umgang (διάζωμα praecinctio) bis zu einem den oberen

Umgang ersetzenden überwölbten Korridor (crypta), der im Niveau des Forum triangulare liegt und von diesem aus durch eine Tür betreten werden konnte. Außerdem führten noch 3 weitere Türen von außen in diesen gewölbten Gang. Ueber ihm erhob sich ein dritter, frei aufgebauter Rang. Er war durch einen äußeren Umgang zugänglich, zu dem von außen Treppen emporführten. Die Umfassungsmauer des Theaters steigt noch über die obersten Sitzreihen empor und hat an der Innenseite Steinringe für Holzpfosten, die das Segeltuch (velum) trugen, mit denen bei Sonnenbrand die römischen Theater bedeckt wurden (vgl. Nr. 17 und 19 Orange und Aspendos). Nach Plinius XIX 23 ist die Erfindung des Velums 78 v. Chr. durch Q. Catulus gemacht worden. Die erhaltene Vorrichtung des Zuschauerraumes in Pompeji ist nach einer Inschrift von zwei Brüdern mit Namen Holconius gestiftet, die in der Zeit um Christi Geburt cryptam, tribunalia, theatrum erbauten. Die Tribunale sind die Logen über den beiden Parodoi. Sie setzen die Ueberwölbung dieser beiden ursprünglich offenen Seitenwege zur Orchestra und die Verbreiterung des Zuschauerraumes von den beiden äußersten Treppen bis an das Skenengebäude voraus. Das ist nach Mau und Puchstein im II. Jahrhundert v. Chr., nach Fiechter erst in der ersten Hälfte des I. Jahrhunderts v. Chr. geschehen. Im zweiten Fall wäre dieser Umbau gleichzeitig mit der Errichtung der ältesten erhaltenen steinernen Skene, während das älteste Spielhaus vollständig verschwunden ist und wohl aus Holz bestand. Die älteste steinerne Skene hat die gleiche Form wie Segesta mit schrägen Innenwänden (versurae) der Paraskenien. Dörpfeld und Mau vermuten, daß zwischen ihnen der Spielplatz zu ebener Erde lag, Puchstein und Fiechter, daß zwischen ihnen ein ca. 3 m hohes Proskenion stand. Da damals in dem noch oskischen Pompeji sicher Atellanen gespielt wurden, so ist die Annahme einer Bühne sehr wahrscheinlich. In der Orchestra konnte damals nicht mehr gespielt werden, da in ihr große Wasserbassins liegen. Auf den Spielplatz führten 3 Türen aus dem einzigen Saal der Skene und je eine Tür aus jedem Paraskenion. Die Parodoi biegen rechtwinklig um und haben an den Rückseiten überwölbte Portale mit Satyrköpfen als Schlußsteine. Etwa in der Mitte des I. Jahrhunderts erfolgte ein Umbau, bei dem die schrägen Innenwände beseitigt wurden. Dadurch führten nun alle 5 Türen aus dem Garderobensaal auf den Spielplatz, während vorher die beiden äußeren Türen in die Paraskenien führten. Der Spielplatz war damals sicher von einer etwa 2—3 m hohen Bühne eingenommen. Als Hintergrund diente eine einfache geradlinige scaenae frons, die an pompejanische Wandbilder II. Stils erinnert (vgl. unten Nr. 24). Zuletzt wurde, wohl nicht lange vor der Zerstörung Pompejis, eine typisch römisch tiefere und niedrigere, nur 1,15 m hohe Bühne (λογεῖον, pulpitum) errichtet. Die Verbreiterung auf 6,60 m Tiefe wurde sowohl durch Vorschieben der vorderen Stützwand (ὑποσκήνιον proscaenium) in die Orchestra, wie durch Zurückziehen der Hintergrundswand (scaenae frons) erreicht. Die Hyposkenionwand ist vorn durch eine mittlere runde Nische, jederseits durch zwei rechteckige Nischen gegliedert, zwischen denen Treppen von der Bühne in die Orchestra führen. Die architektonische Dekoration der Rückwand ist ähnlich gegliedert: eine große gerundete Mittelnische und jederseits zwei rechteckige Nischen, die die aula regia und hospitalia einschließen, und vortretende Säulen. Der Garderobesaal wird durch diese Fassade mit den ausgeschwungenen Linien stark eingeengt. Da er etwas höher liegt, als das pulpitum, so führen Treppchen aus den Türen zur Bühne herunter. Zwei überwölbte große Türen führen aus den Schmalseiten (versurae) herein. Die ganze Anlage muß ähnlich ausgesehen haben, wie Wandbilder IV. Stils in Pompeji, besonders eins, bei dem Hyposkenion und scaenae frons mit runden Mittel- und rechteckigen Seitennischen, sowie

Treppen aus regia und hospitalia wiedergegeben sind (vgl. unten Nr. 24). Offenbar haben, was auch Vitruv VII 5, 2 bezeugt, solche scaenae frontes die dekorative Wandmalerei beeinflußt. Andererseits wissen wir, daß die Vorderwand der Skene, wohl besonders in der früheren Epoche und in kleinen Theatern, nur bemalt wurde. Die bekanntesten Bei-

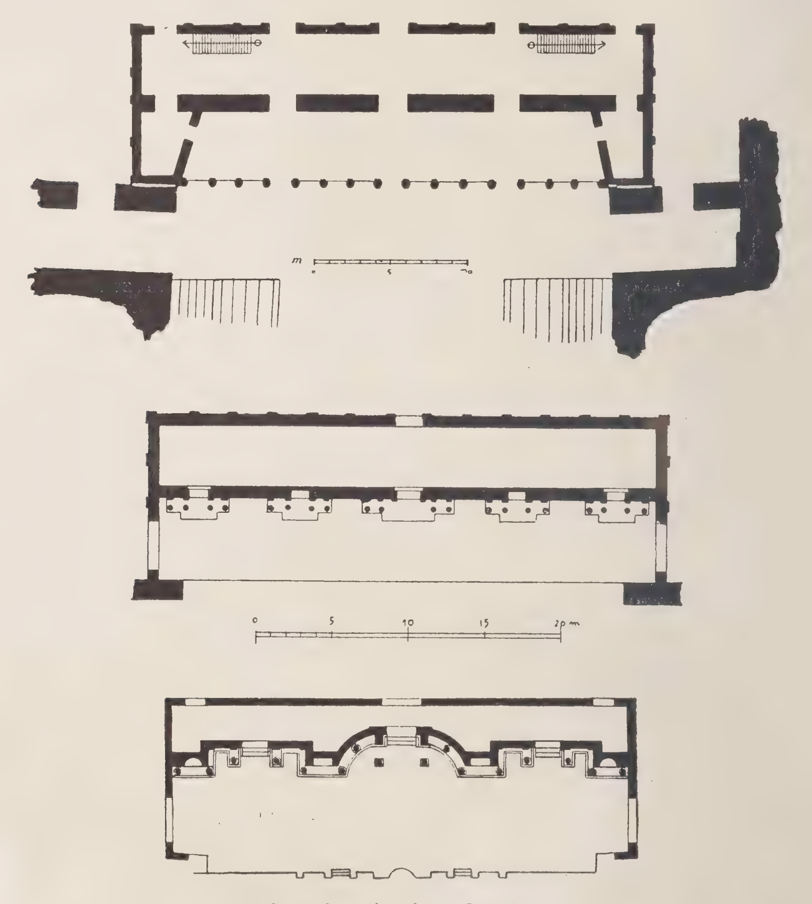


Abb. 57. Entwicklung der Bühne des großen Theaters von Pompeji.

spiele sind die des Apaturios von Alabanda (Vitruv VII 5, 5 vgl. VI 2, 2) und des Claudius Pulcher vom Jahre 99 v. Chr. (Plinius XXXV 23).

Reste solcher Bemalung wurden bei der Aufdeckung an der Skenenvorderwand des kleinen Theaters von Pompeji gefunden. Es ist von den Duumvirn Quinctius Valgus und Marcus Porcius bald nach 80 v. Chr. errichtet. Während das große Theater die

Entwicklung vom griechischen zum römischen Bau zeigt, ist das kleine eine echt römische Schöpfung. Der Zuschauerraum, der etwa 1500 Besuchern Raum bot, hat, wie das große Theater, zu unterst 4 Stufen für bisellia. Der Umgang darüber war von den Ehrenplätzen durch eine Brüstung geschieden, die an beiden Seiten mit einem geflügelten Löwenbein endet. In den Umgang führen beiderseits halbrunde Treppen. Von ihm steigen 6 Treppen empor, die 5 cunei abgrenzeu. An die äußersten Treppen grenzen schräge absteigende Mauern, die am Umgang gegenüber den Löwenbeinen mit knieenden Atlanten enden. Außerhalb dieser Mauern liegen oberhalb der Parodoi die Tribunalien und noch 3 Sitzstufen, die nur von der Bühne aus zugänglich waren. Sie wurden von den Veranstaltern der Spiele und anderen Bevorzugten benutzt. Die Orchestra ist genau halbkreisförmig, sehr klein und mit Marmor gepflastert. Die Bühne ist niedrig und tief, durch 3 Türen an der Rückwand und 2 Seitentüren zugänglich, wie die jüngste Bühne im großen Theater. Wie dort besteht die Skene aus einem einzigen langen Saal. Im Unterschied zu allen griechischen Theatern ist das kleine Theater von Pompeji von einer rechteckigen, gleichmäßig hohen Umfassungsmauer umgeben, die die äußeren cunei des Zuschauerraumes beschneidet und die ein Dach trug. Das ist der Typus des römischen theatrum tectum, das auch Odeum hieß, weil es vorzugsweise für musikalische Aufführungen bestimmt war.

Hinter dem großen und neben dem kleinen Theater lag ein großer Theater-Porticus, der später in eine Gladiatorenkaserne umgewandelt wurde. Als Theater-Foyer dienten bei Regen daneben und später allein die Säulenhallen des Forum triangulare.

Bemerkenswert ist noch der Vorhangskanal hinter der Vorderwand der Bühne im großen Theater. Er enthält 2 Reihen quadratischer Löcher. Unter ihm läuft ein gewölbter Gang mit einer Reihe entsprechender Einlassungen. Es sind Reste von Holzbalken und Eisenbeschlägen gefunden worden. Der Vorhang war wahrscheinlich an Hohlstäben befestigt, die durch diese Löcher wie ein Stativ zusammengeschoben wurden. Der Vorhang senkte sich also am Beginn und hob sich am Ende der Vorführung. Aehnliche Vorrichtungen sind in Syrakus, Herculaneum, Arles, Dugga, Timgad (vgl. Abb. 68) und im Herodes-Atticus-Theater zu Athen vorhanden. In dem Raum unter der Bühne in Pompeji sind auch undeutbare Reste von Theatermaschinen, vielleicht Versenkungsvorrichtungen, gefunden.

Das Theater von Herculaneum hat große Aehnlichkeit mit dem jüngsten Stadium des großen Theaters von Pompeji. Auch die Theater in Nordafrika (vgl. Nr. 16) schließen sich besonders in der Dekoration von Bühnen-Rück- und Vorderwand an Pompeji an und stimmen daher wie dieses mit gemalten Prunkwänden überein.

Taf. XXVI
Abb. 58—62

Nr. 14. Theater in Rom. Livius VII 2 berichtet uns, daß im Jahre 391 nach Gründung der Stadt (364 v. Chr.) zur Abwendung einer Pest die ersten szenischen Spiele von Etruskern in Rom aufgeführt worden seien, nachdem das kriegerische Volk bis dahin nur Zirkusspiele gekannt hatte. Diese etruskischen Spiele bestanden jedoch nur in mimischen Tänzen zum Flötenspiel, die wir uns nach Wandbildern in etruskischen Gräbern, z. B. denen im Leopardengrab von Corneto (Weege, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 153 ff. Taf. 11—16), vorstellen können. Erst im Jahre 240 v. Chr. wurde das erste Kunstdrama, aus dem Griechischen übersetzt von Livius Andronicus, an den ludi Romani aufgeführt. In der Zwischenzeit ist bereits die aus der unteritalischen Phlyakenposse abgeleitete oskische Posse aus Campanien in Rom eingedrungen und hat sich als Attelane, nur zeitweise durch den Mimus verdrängt oder zum Exodium an Stelle des Satyrspiels hinter den Tragödien umgewandelt, bis in die späte Kaiserzeit erhalten (vgl. Teil II Nr. 183 ff.). Die römischen

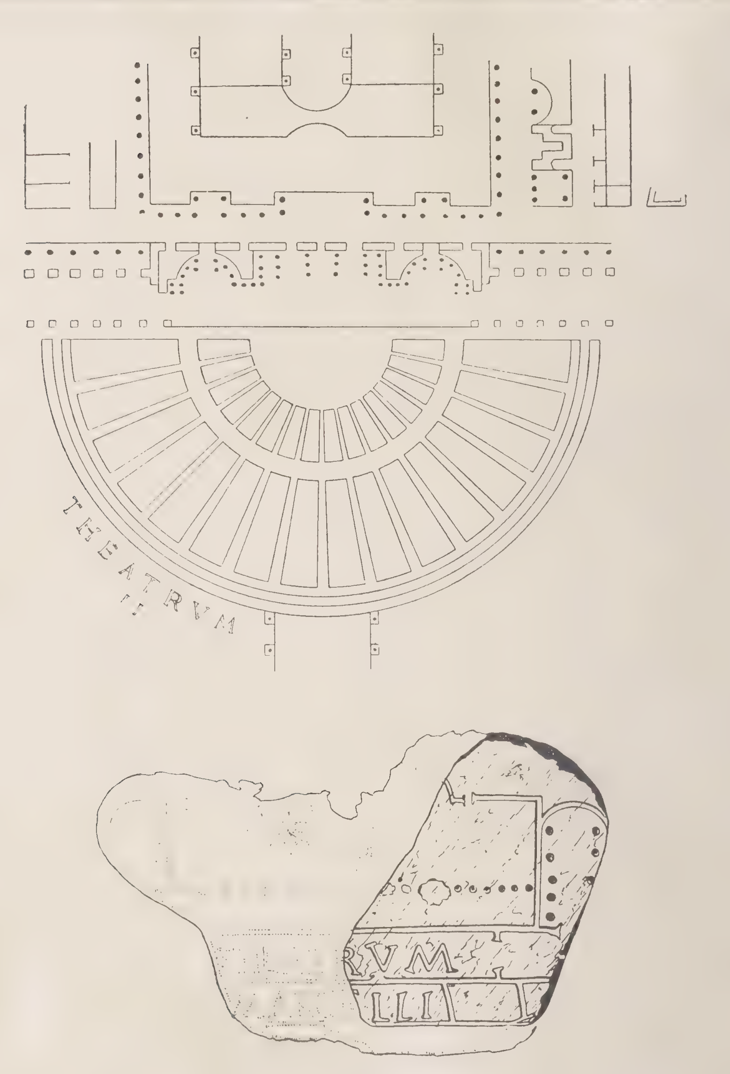


Abb. 58. Pompejus- und Marcellus-Theater in Rom auf dem antiken Stadtplan.

Dramen und Komödien blieben im wesentlichen Uebersetzungen, Bearbeitungen und Kontaminationen griechischer Stücke. Es wurden auch solche in griechischer Sprache aufgeführt. Jedoch fiel durchweg der Chor fort. An den Säcularspielen im Jahre 17 v. Chr. wurden ludi Latini in einem hölzernen Theater am Tiber, ludi Graeci thymelici im Theater

des Pompejus und ludi Graeci astici im Circus Flaminius aufgeführt. Die römischen Schauspiele enthalten also sowohl altitalische wie griechische Elemente mit römischen Aenderungen und Zutaten, und die gleichen Elemente kann man auch noch im römischen Theaterbau erkennen.

Bis in das I. Jahrhundert v. Chr. hatte Rom kein festes Theater. Das Publikum sah den Spielen stehend zu. Im Jahre 194 v. Chr. machten sich Publius Cornelius Scipio und



Abb. 59. Grundriß des Pompejus-Theaters in Rom.

sein Kollege als Konsuln bei den Senatoren beliebt, indem sie deren Plätze von denen des Volkes trennten (Livius XXXIV 44 und 54). Noch im Jahre 145 v. Chr. verbot ein Senatsbeschluß das Sitzen bei den Spielen. Dagegen wird eine Bühne mehrfach in der ersten Hälfte des II. Jahrhunderts v. Chr. erwähnt. Wir müssen sie uns wie die Phlyakenbühne Unteritaliens denken. Die Rückwand der Bühne war ursprünglich eine unbemalte Bretterwand (Valerius Maximus II 4, 6). Claudius Pulcher ließ sie im Jahre 99 v. Chr. mit

naturalistischer Skenenmalerei bedecken (Livius XXXV 23). Das erste Theater mit einer körperlich aufgebauten, prächtigen scaenae frons, das uns bezeugt ist, ist das hölzerne von dem Aedil M. Scaurus im Jahre 58 v. Chr. errichtete (Livius XXXVI 114), das 360 Säulen gehabt haben soll. Bald darauf folgte das erste steinerne, von Pompejus im Jahre 55 v. Chr. nach dem Muster von Mytilene erbaut. Wir kennen seine ungefähre Anlage durch erhaltene Unterbauten und den Rest des spätrömischen Stadtplans, der allerdings wohl die spätere, nicht die ursprüngliche Form wiedergibt. Danach waren die Orchestra und die Cavea genau halbkreisförmig. In der Mitte oberhalb der Cavea lag ein Tempel der Venus Victrix. Hinter der Bühne erhob sich eine scaenae frons mit zahlreichen vorspringenden Säulen und großen runden Seitennischen. Nach rückwärts schloß sich ein Porticus an, hinter dessen Säulenreihen kleinere Räume und in dessen Mitte ein größerer Saal lag. Eine sehr ähnliche Anlage hat sich in Ostia erhalten (Abb. 60). Sie hat denselben auf radial gestellten Unterbauten errichteten halbkreisförmigen Zuschauerraum. Hinter der scaena mit der breiten flachen Bühne öffnet sich ein Porticus auf das Forum, das auch auf den anderen drei Seiten von Hallen umgeben ist, die teilweise in kleine Kammern geteilt sind. In der Mitte des Forums liegt ein Tempel.

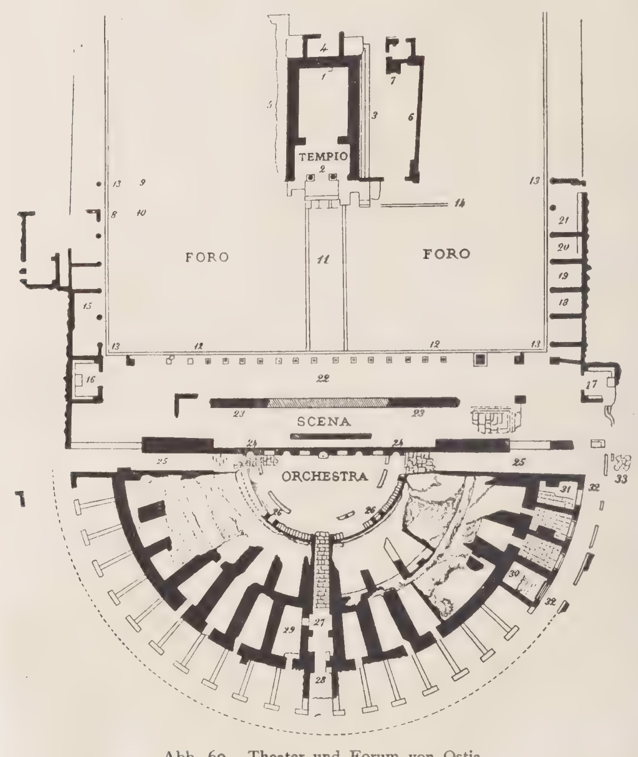


Abb. 60. Theater und Forum von Ostia.

Während das Theater des Balbus vom Jahre 13 v. Chr. unbekannt ist, kennen wir das dritte steinerne Theater Roms, das von Cäsar begonnen, von Augustus 11 v. Chr. vollendet und dem Andenken des Marcellus gewidmet wurde, durch ansehnliche Reste und ein kleines Fragment des Stadtplans. Cavea und Orchestra haben die typische römische Form eines Halbkreises. Die Bühne und der Garderobesaal sind lang und relativ schmal. Dahinter öffnete sich wieder ein Porticus, diesmal auf eine den Tiber beherrschende Terrasse.

Das Theater des Pompejus stimmt also mit den späteren Theatern in und bei Rom in allen wesentlichen Punkten überein. Es verbindet mit dem von den Griechen ent-

lehnten gerundeten, ansteigenden Theatron die altitalische niedrige Bühne und die römische Schöpfung der Prunkfassade hinter der Bühne. Das Theater des Pompejus lehnte sich also nicht in Bezug auf den Spielplatz, sondern in der Form des Zuschauerraumes an das griechische Vorbild in Mytilene an. Wenn Vitruv von dem Theater der Griechen spricht, in dem anders gespielt wird, als im römischen Theater, so meint er nicht ein griechisches

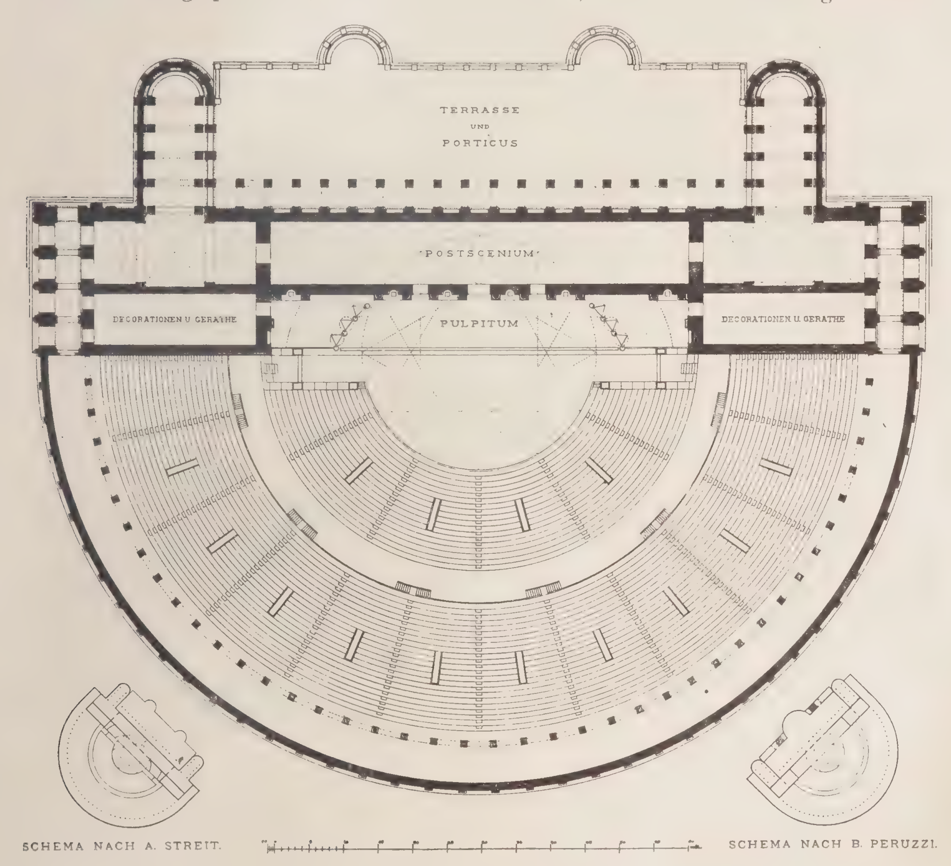


Abb. 61. Grundriß des Marcellus-Theaters in Rom.

Theater in Rom, sondern die späthellenistischen Theater des Ostens. Die griechischen thymelischen Spiele des Jahres 17 v. Chr. müssen auf der Bühne des Pompejus-Theaters stattgefunden haben. Das Wandbild in der Casa di Apollo zu Pompeji bezeugt musikalische Wettkämpfe auf römischer Bühne (unten Nr. 26). In der Orchestra saßen die Senatoren. Jedoch auch der Zuschauerraum ist von den römischen Architekten selbständig und großartig umgeschaffen worden. Er geht nicht mehr über den Halbkreis hinaus, weil keine

Spiele mehr in der Orchestra stattfinden, die Blicke sich also nicht dorthin, sondern auf die Bühne richten sollten. Es lehnt sich nicht mehr, wie in Griechenland, an das Terrain an, sondern ist frei in der Ebene aufgebaut mit klar durchdachten, teils radial, teils konzentrisch laufenden Substruktionen, Korridoren und Treppen. Die runde Außenseite wurde, wie das Marcellus-Theater zeigt, mit einer Fassade aus mehreren, der inneren Teilung in Ränge entsprechenden Geschossen verkleidet. Zwischen die das Gebälk tragenden Säulen sind offene (jetzt vermauerte) Bogen gestellt. Das untere Stockwerk hat dorische, das zweite jonische, daß dritte korinthische Ordnung. Es ist also die für die römische Baukunst so charakteristische Verbindung von Rundbogen-Arkaden mit geradlinigem Säulenbau



Abb. 62. Rekonstruktion eines römischen Theaters.

Das System des Aufbaus ist in den großen Amphitheatern von Syrakus, Capua, Pompeji, Rom, Verona, Pola etc. weitergebildet und bis zur Vollendung durchgeführt worden. Beispiele von Theatern mit aufgebauter Cavea, in die monumentale Eingänge mit Treppen führen, bieten Verona, Milet, Bostra und Gabala in Syrien. Die Fassade des Marcellus-Theaters hat die Palastarchitektur der Renaissance stark beeinflußt.

Wie das Bild des Dionysos-Theaters in Athen durch besser erhaltene Ruinen außerhalb Athens ergänzt werden muß, so auch das der kläglichen Reste der Theater in Rom durch die zahlreichen Theaterbauten, die in Italien und in den Provinzen meistens nach dem Muster Roms errichtet worden sind. Nur Pompeji hat früher ein steinernes Theater gehabt als Rom, weil hier die Nähe Großgriechenlands früher eine Blüte der

geistigen Kultur erzeugt hat als in der Hauptstadt. Außer dort und in Herculaneum finden sich gut erhaltene, aber meistens sehr mangelhaft publizierte Theaterruinen in Italien z. B. noch in Verona, Aosta, Gubbio, Ferento, Falerone bei Fermo, Fiesole, Falerii, Antium, Tusculum, am Posilipp bei Neapel, in Lecce in Apulien etc.

Nr. 15. Theater in Taormina. Das große Theater von Tauromenium ist eine hellenistische Anlage. Daher ist der Zuschauerraum nach griechischer Weise an einem Abhang aufgebaut. Der obere Abschluß der Cavea, das Spielhaus mit Paraskenien und

Taf. XXVII bis XXVIII Abb. 63—64

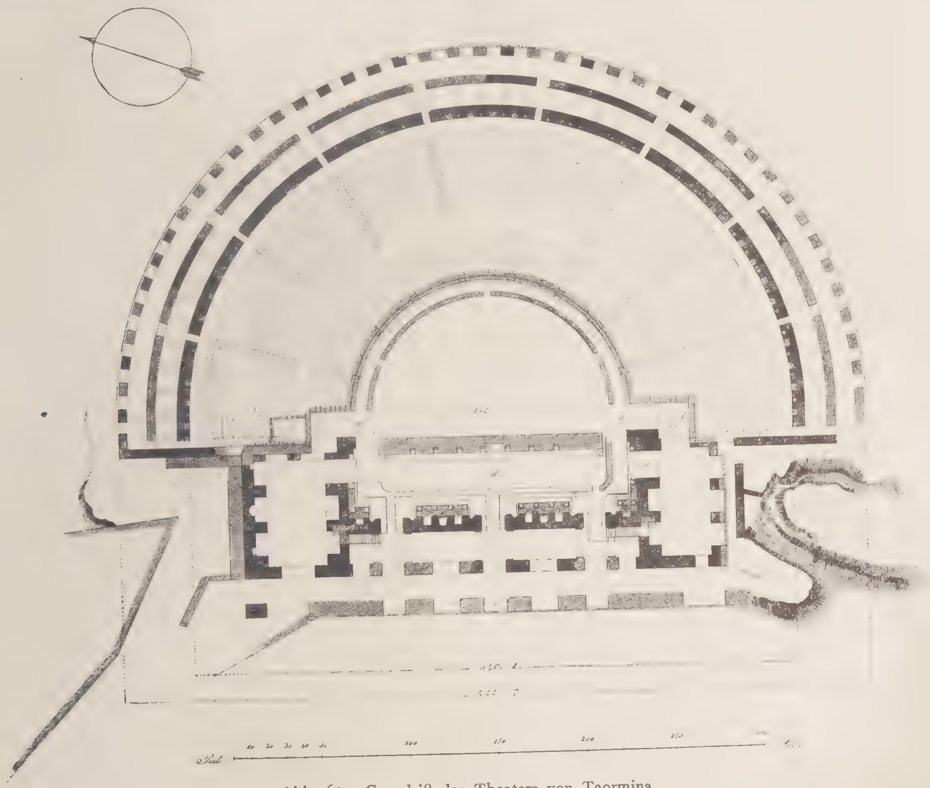


Abb. 63. Grundriß des Theaters von Taormina.

Orchestra sind jedoch später ganz in römischer Art aus Ziegeln errichtet worden. Um den Zuschauerraum laufen oben an Stelle der praecinctio zwei konzentrische gewölbte Gänge. Der innere öffnet sich nach der Cavea mit 45 Granitsäulen. Sie stehen auf einer Brüstungsmauer, die mit 36 Nischen versehen und von 8 Treppen durchbrochen ist. Diese Treppen führen in den Zuschauerraum herab und zerlegen ihn in 9 cunei. Das Bühnengebäude hat eine vorzügliche erhaltene scaenae frons. Die Vorderwand der Skene ist von 3 Türen durchbrochen und dazwischen durch Nischen gegliedert. Vor Nischen und Türen

stehen Granitsäulen mit korinthischen Kapitellen, vor den Nischen kleinere Säulen auf hohen, vor den Türen größere auf niedrigen Postamenten. Hinter der Prunkfassade bleibt nur ein schmaler (3,30 m tiefer) Garderoberaum. Dahinter liegt in Breite der ganzen Skene ein Korridor, der also die beiden Paraskenien miteinander verbindet wie die Säulenhallen in Afrika. Die Paraskenien sind zu großen Gebäuden geworden, aus denen große Portale seitlich auf die Bühne, von vorn rechteckig umbiegende Zugänge (itinera versurarum) in die Orchestra führen. Aus der Schwelle dieser Seitentore erkennt man die Höhe der römischen Bühne. Unter ihr liegt in der Mitte ein Wasserkanal. In spätrömischer Zeit war die Orchestra zur Arena für Gladiatorenkämpfe, Naumachien etc. hergerichtet.

Wie in Pompeji, so bestand auch in Taormina ein kleines, rein römisches Theater (Odeum) neben dem großen Theater. Es hat genau halbkreisförmige Orchestra und Cavea. Die Treppenstufen der Cavea haben immer genau die halbe Höhe der Sitzstufen. Gewölbte Parodoi führen in die Orchestra. Die Vorderwand der niedrigen Bühne ist mit Nischen gegliedert. Ihre Höhe erkennt man an der Schwelle der Seitenportale. Die Rückseite hatte die aus Quadern erbaute Freitreppe eines spätgriechischen Tempels überdeckt. Das kleine Theater ist ganz aus Ziegelsteinen errichtet.

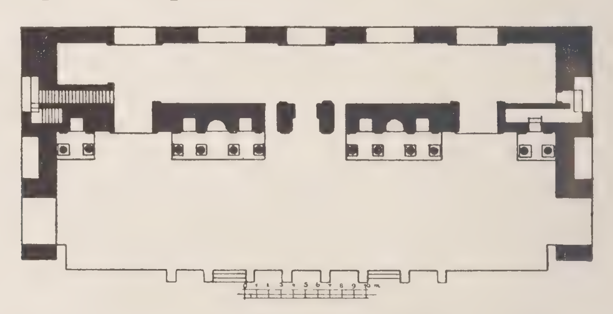


Abb. 64. Bühnenhaus von Taormina.

Taf. XXIX bis XXXI Abb. 65—68

Nr. 16. Theater in Nordafrika. Das Theater in der abgelegenen römischen Kolonie Tamugadi (Timgad) ist, wie alle Theater Afrikas, im II. Jahrhundert n. Chr. erbaut. Es lehnt sich wie ein griechisches Theater an einen Abhang an, hat aber sonst rein römische Formen. Die Orchestra ist wie im theatrum tectum von Pompeji durch eine Schranke gegen die unterste praecinctio abgeschlossen. In der Orchestra sind, wie dort, drei flache Stufen für Ehrensessel. Die Parodoi waren überwölbt und über ihnen lagen Tribunalien, wie in dem besser erhaltenen Theater von Dugga. Die Vorderwand der Bühne (das Hyposkenion) ist mit Nischen und Treppchen gegliedert, ähnlich wie in Pompeji. Davor standen 26 korinthische Säulchen; ebensolche waren in Dschemila, wo ihnen Pfeiler am Hyposkenion entsprechen. Auch im römischen Theater von Milet schmückten Säulen die Vorderwand des Pulpitums. Hier haben wir also die Parallele zu den Säulen des hellenistischen Proskenion! Hinter der Vorderwand sind Löcher für die Stangen des Vorhangs, kein fortlaufender Kanal wie in Pompeji. Die Bühne war nur $^3/_4$ m hoch und wurde von 2 Reihen rechteckiger Pfeiler gestützt. Die scaenae frons ist zerstört, kann aber nach Pompeji und pompejanischen Wandbildern ergänzt werden, zumal der Boden der dahinterliegenden Säulenhalle, die die Stelle der Skene einnimmt, höher

liegt als das pulpitum, so daß, wie dort und in den anderen Theatern Afrikas (Dschemila, Dugga), Treppen an der Rückwand auf das pulpitum herunterführten. Wenn Plutarch (Demetrios 54) vom Auftreten des Schauspielers καταβαίνειν sagt, so hat er vielleicht der-

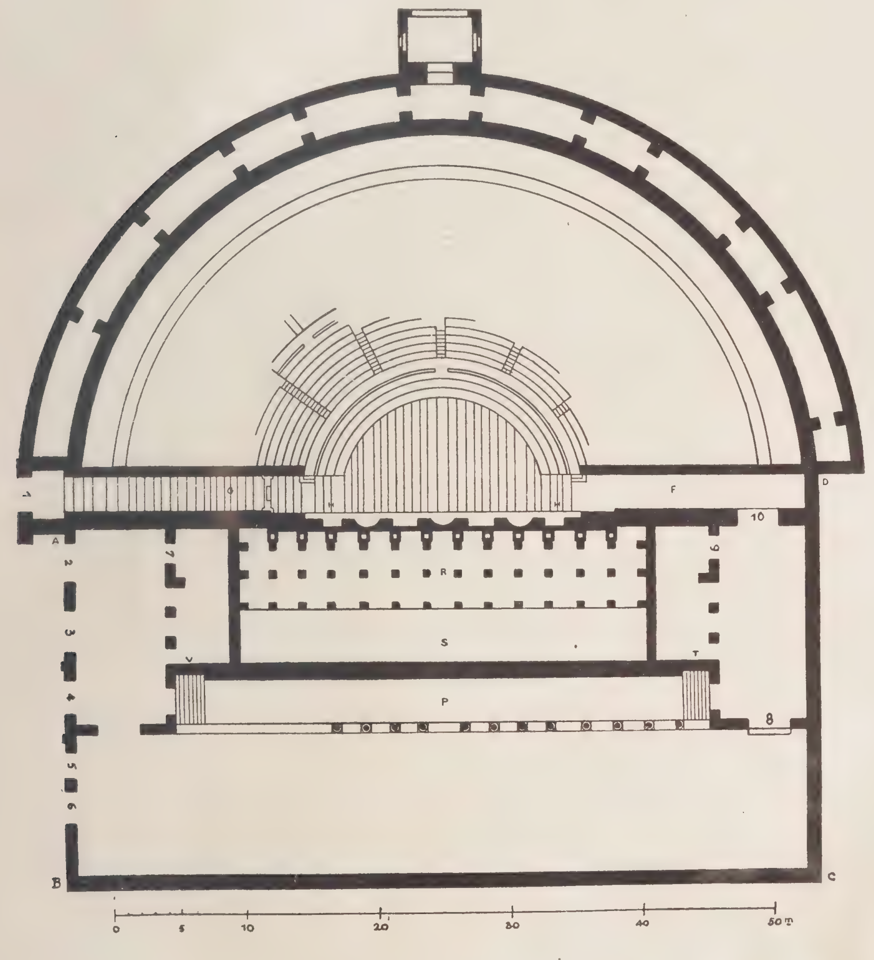


Abb. 65. Grundriß des Theaters von Timgad.

artige Theater vor Augen. Die scaenae frons von Timgad hatte sicher ebenso wie die eben genannten Theater drei tiefe Nischen mit vorgestellten Säulen. Besonders gut ist die scaenae frons in Dugga erhalten, mit 32 Säulen auf Sockeln dicht vor der Wand und

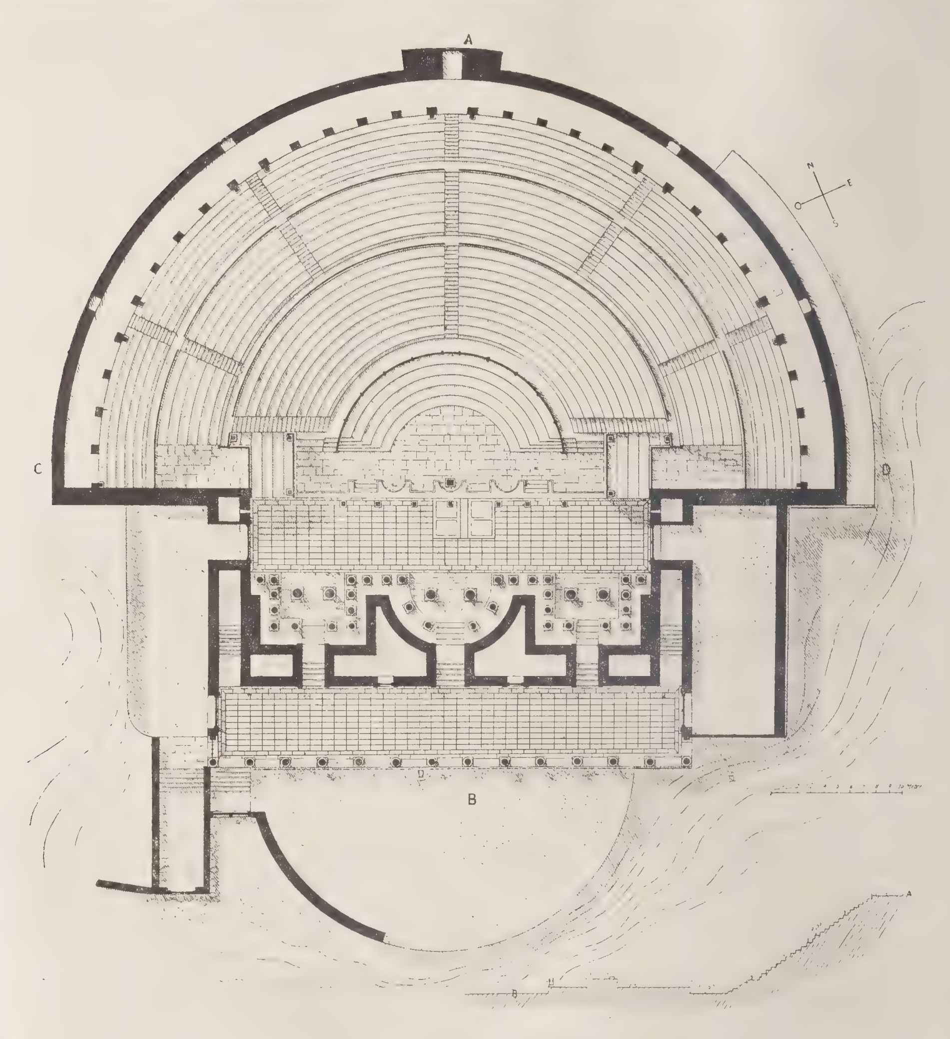


Abb. 66. Grundriß des Theaters von Dugga.

je 2 großen freistehenden Säulen vor jeder der 3 Türen. Die Garderoberäume liegen in den Paraskenien, aus denen Nebentüren auf die Bühne führen. Ein Saal hinter der Langseite der Bühne existiert nicht, sondern nur eine Säulenhalle, die die Verbindung zwischen den beiden Paraskenien herstellte.

Abb. 67. Bühne von Djemila.

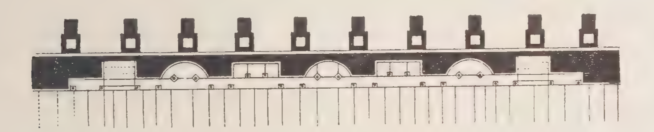


Abb. 68. Hyposkenion und Löcher für Vorhang in Timgad.

Taf. XXXII bis XXXIII Abb. 69—71

Nr. 17. Theater in Orange. Das einzige gut erhaltene Theater Galliens stammt in der Anlage aus dem I. Jahrhundert n. Chr., in der Vollendung wohl aus der Mitte des II. Jahrhunderts. Das Skenengebäude hat die Breite des Theaterdurchmessers (über 100 m) und gleiche Höhe wie die Cavea (gegen 37 m). Es bietet also das beste Beispiel eines einheitlichen römischen Theaterbaus, dem aber, wie den afrikanischen Theatern, ein Saal hinter der Bühne fehlt. Die Skene besteht nur aus zwei großen Paraskenien mit einer Doppelmauer zwischen sich, die nach außen durch Bogenreihen (unten Arkaden, oben Blendbogen) gegliedert ist, nach innen die scaenae frons in reicher Ausstattung zeigt. Das Mittelstück zeigt eine zweigeschossige Dekoration mit großer gerundeter Nische, die unten die Haupttür, darüber eine mit Kuppel gedeckte Nische enthält. Jederseits schließt sich eine dreigeschossige Dekoration an. Davor lag die $1^3/_4$ m hohe hölzerne Bühne zwischen

den Paraskenien, aus denen Türen auf das pulpitum führen. Wichtig ist, daß an Oeffnungen der Rückwand und durch Spuren an den Innenmauern der Paraskenien oben deutlich die Vorrichtungen für ein schräges Dach über der Bühne zu erkennen sind. Ob



Abb. 69. Grundriß des Theaters von Orange.

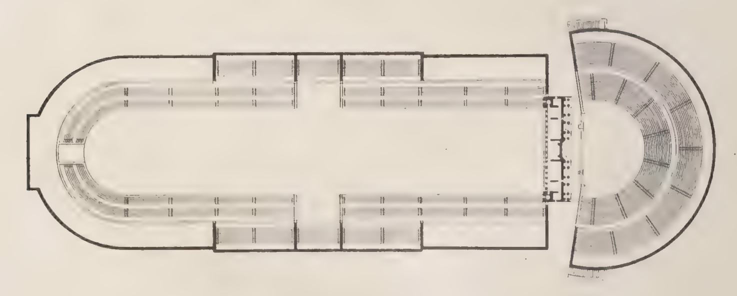


Abb. 70. Theater und Zirkus von Aizani.

die Masten, die in durchlochten Konsolen oben an der Außenwand der Skene angebracht waren, zur weiteren Sicherung des Daches oder zur Befestigung eines Velums dienten, ist strittig; doch spricht die Analogie des Theaters von Aspendos und des Colosseums in Rom entschieden für die zweite Annahme.

Hinter dem Theater lag ein Peristyl, daneben ein Zirkus. Die gleiche Kombination findet sich z. B. in Aizani, wo auch eine scaenae frons mit gerundeter Mittelnische erhalten ist (Abb. 70—71).



Abb. 71. Bühnenwand von Aizani. Dahinter der Zirkus.

Taf. XXXIV bis XXXV Abb. 72

Nr. 18. Odeion des Herodes Atticus, in Athen. Der reiche attische Bürger Herodes erbaute zur Erinnerung an seine 161 n. Chr. verstorbene Gattin Regilla unter der Südwestecke der Akropolis ein Theater, das Odeion genannt wurde, weil darin hauptsächlich musikalische Aufführungen stattfanden (Pausanias VII 6). Ganze Dramen werden damals selbst in dem benachbarten Dionysos-Theater kaum noch aufgeführt worden sein. Mimus und Pantomimus beherrschten die Bühne auch der römischen Provinzen, zu denen Griechenland gehörte. So hat auch dieses Theater rein römische Form, bis auf den Umstand, daß die cavea im Burgfelsen ausgehöhlt ist. Doch lief wie in Taormina ein gedeckter Porticus am oberen Rande hin. Der Grundriss bildet einen Halbkreis mit anstoßendem Rechteck in Breite der (überwölbten) Parodoi. Im Unterschied von anderen römischen Provinztheatern liegt hinter der Bühne noch ein Skenensaal von gleicher Breite (35 m). Seitlich schließen sich an die Bühne lange und schmale Paraskenien an, die gleiche Tiefe wie die Bühne haben und mit ihren Vorräumen noch vor die Umfassungsmauer des Zuschauerraumes vorspringen. In ihnen liegen Treppen, die zu Türen nach den beiden Praecinctionen der Cavea führen, während im Erdgeschoß eine Tür in die Parodos führt. So sind hier Bühnenhaus und Zuschauerraum eine untrennbare bauliche Einheit. Die vordere Stützwand der Bühne ist ein gerade durchlaufender, oben und unten profilierter Sockel. Drei oder zwei Treppchen führten vom Pulpitum in die Orchestra. Drei Türen führen aus dem Skenensaal, je eine Tür aus jedem Paraskenion auf das Pulpitum. Die Vorderwand der Skene und die Innenseiten der Paraskenien (scaenae frons und versurae) waren in gleicher Weise geschmückt: durch Nischen, Pilaster und ihnen entsprechende

Säulen auf hohem Sockel im Untergeschoß, durch eine große Mittelnische und Bogenöffnungen im oberen Teil. Dörpfeld und Versakis nehmen an, daß nur ein Säulengeschoß vorhanden war. Dörpfeld setzt das dadurch über den Säulen entstehende schmale Podium mit dem Logeion des Proskenions gleich. Es ist aber wahrscheinlich, daß sich, wie in allen anderen römischen Theatern, eine zweite Säulenstellung darüber und vor den Bogenöffnungen erhob. Dafür spricht der über 2 m breite Sockel der Säulenstellung und der weite Abstand der oberen Bogenöffnungen voneinander. Ganz falsch ist die Ergänzung des Daches über der Bühne durch Versakis. Es saß nicht horizontal und schon über der

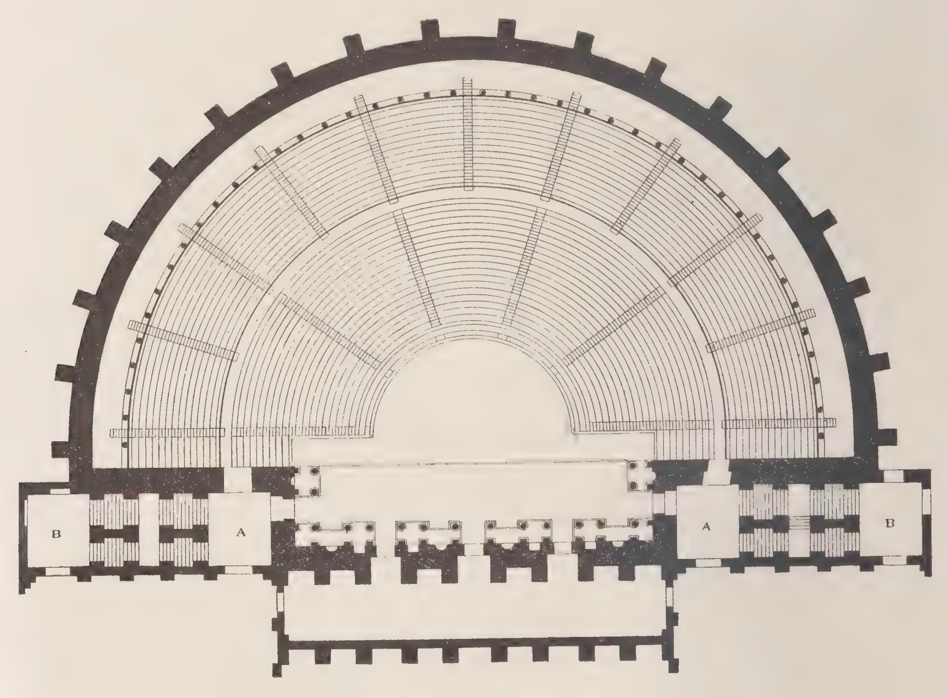


Abb. 72. Grundriß des Herodes-Atticus-Theaters in Athen.

ersten Bogenreihe, sondern wie in Orange und Aspendos als Pultdach schräge geneigt am oberen Rande des ganzen Aufbaues. Nach Philostrat (Vita Sophist. II 1, 5) bestand es aus Cedernholz.

Taf. XXXVI bis XL 2 Abb. 73—77

Nr. 19. Theater in Aspendos. Das Theater von Aspendos in Pamphylien, der Landschaft an der Südküste Kleinasiens, ist zur Zeit des Kaisers Marc Aurel (161—180 n. Chr.) durch den Architekten Zenon errichtet. Es gehört zu den am spätesten erbauten und am besten erhaltenen antiken Theatern. Es ist ein echt römischer Einheitsbau, obwohl ein Teil der Cavea sich an das Terrain anlehnt und obwohl anders wie in Orange und im



Abb. 73. Außenansicht des Theaters von Aspendos.

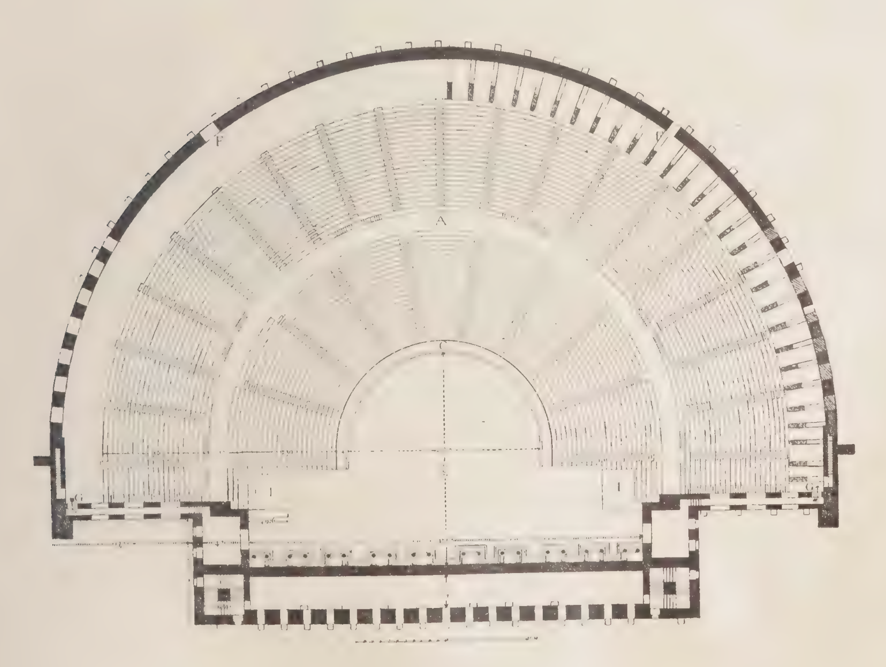


Abb. 74. Grundriß des Theaters von Aspendos.

Herodes-Atticus-Theater das Bühnenhaus schmäler ist als das Theatron. Beide sind aber, Vitruvs Vorschriften entsprechend, genau gleich hoch. Um den oberen Rand des Zuschauerraumes läuft ein Porticus mit 50 Arkaden. Aus den Paraskenien führen, wie in Athen, unten Türen auf die Bühne, halb oben in den Umgang und ganz oben vermitttelst eines schmalen Verbindungsganges in den Porticus. Auf die Tribunalien über den Parodoi konnte man auch nur aus den Paraskenien gelangen. Hinter der Bühne liegt, wie im Herodes-Theater, ein schmaler Saal von gleicher Länge, daneben noch Treppenräume in der Ecke zwischen ihm und den Paraskenien An der breiten Stützmauer des Zuschauerraumes führen je zwei große Türen in die Parodoi, wie in Pompeji. Auf das Pulpitum führen je eine Tür aus den Paraskenien und fünf aus dem Skenensaal. Vor der Rückwand stehen zwischen den Türen je zwei Sockel, an den Enden noch je ein Sockel mit je zwei Säulen, die ein gemeinsames Gebälk tragen, das sich zwischen den Säulenpaaren und über den Türen nach der Wand zu verkröpft. Ueber dem Gebälk steht eine zweite Reihe Säulen gleicher Anordnung, von denen die vier um die Mitteltür einen größeren Giebel, die übrigen Paare je einen kleineren Giebel tragen. Zwischen diesen zehn zu Aediculen gestalteten Säulenpaaren und über den Türen sind kleine Wandnischen durch ähnliche Umrahmung zu Tabernakeln gleicher Form gemacht. Die Prunkfassade war durch ein nach Spuren an den Paraskenien zu ergänzendes Pultdach geschützt. Die ganze Anlage hat die größte Aehnlichkeit mit Nymphäen der gleichen Landschaft, besonders denen von Aspendos selbst, von Side etc. Die Außenseite des Bühnenhauses zeigt eine im Prinzip gleiche Einteilung ohne den reichen Schmuck, d. h. eine gleichmäßige Reihung von Fenstern gleicher Größe in den oberen Stockwerken. Die 5 Türen sind an der scaenae frons in der Größe abgestuft. Dagegen finden wir einen Rhythmus im Aufbau: Ueber dem hohen Untergeschoß erst eine Reihe großer Fenster in Blendnischen, dann kleinere rechteckige Fenster mit Einfassung, dann doppelt so viele ganz kleine Oeffnungen. Es



Abb. 75. Theater von Termessos.

ist das Prinzip, nach dem die Paläste der Renaissance aufgebaut sind. Ueber und unter den obersten Oeffnungen sind durchlochte Konsolen für die Masten des Velums.

Die übrigen Theater des südlichen Kleinasiens: Perge, Termessos, Sagalassos, Selge, Patara, Myra und Iassos sind ältere Theater, die aber ähnliche Prunkfassaden wie Aspendos in der Antoninenzeit bekommen haben. In Termessos (Taf. XL 2 u. Abb. 75) und Sagalassos (Abb. 76—77) führen Türen, die weniger als 1 m hoch sind, aus dem Hyposkenion heraus. Sie können nur für Tiere bei venationes gedient haben. Die Spiele der spätrömischen Kaiserzeit waren mit großem Luxus ausgestattete, inhaltlich leere Schaugepränge, die nur

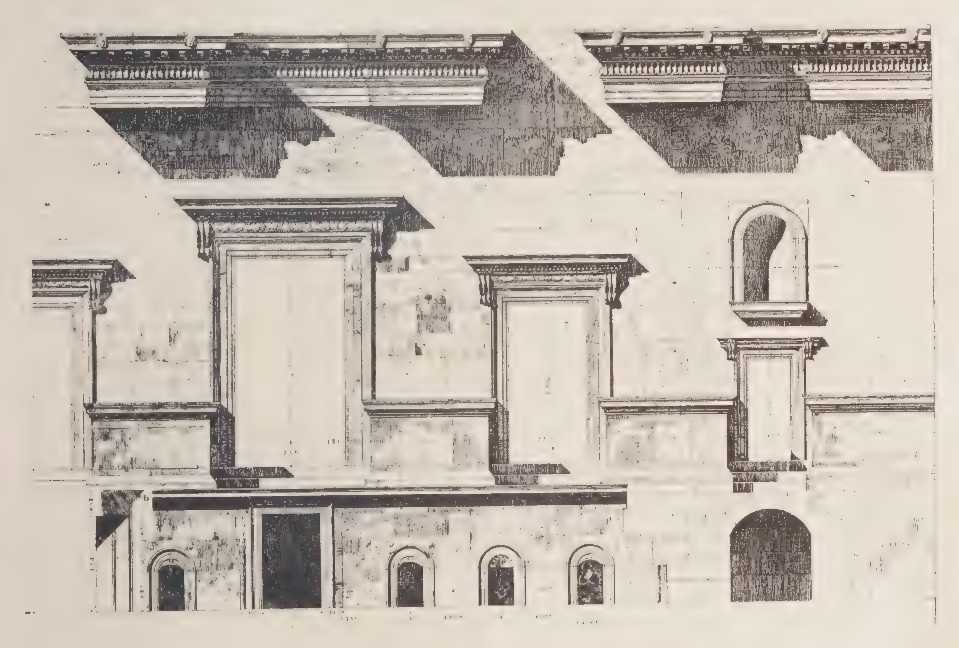


Abb. 76. Aufriß der Bühnenwand von Sagalassos.

auf die Sinne wirken sollten und daher einen gleichartigen, prunkvollen architektonischen Rahmen verlangten. Hinter der kolossalen Front aber lag nur noch ein Korridor, eine Säulenhalle oder — garnichts.

Der Spielplatz im antiken Theater.

Bei der vielumstrittenen Frage, wo die Schauspieler im griechischen Theater aufgetreten sind, muß man vor allem sorgfältig die verschiedenen Perioden scheiden. Für das V. Jahrhundert v. Chr. kann nicht der geringste Zweifel herrschen, daß Dörpfelds Annahme vom Spiel in der Orchestra richtig ist. In ihr wurden von Fall zu Fall provisorische Dekorationen aufgeschlagen. Alle Dramen der drei großen Tragiker enthalten

Beweise für enges Zusammenspiel von Schauspielern und Chor, das nur in der großen Orchestra vor sich gehen konnte.

Eben so sicher ist es, daß man in der römischen Kaiserzeit durchweg auch in griechischen Theatern auf einer Bühne spielte, die in neuerbauten Theatern (Aspendos, Theater des Herodes Atticus) und auch in mehreren umgebauten Theatern (Dionysos-Theater in Athen, Pergamon) nach römischer Sitte niedrig gemacht wurde, in anderen nur modernisierten Theatern (Priene, Ephesos) nach griechischer Sitte hoch blieb, immer aber die für zahlreiche Personen nötige Tiefe hatte.

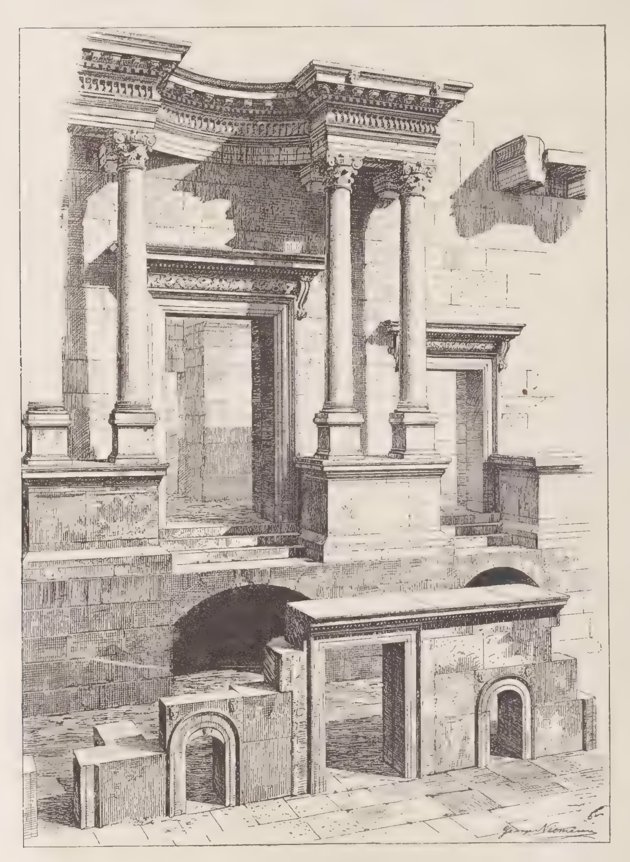


Abb. 77. Rekonstruktion der Bühne von Sagalassos.

Es handelt sich also darum, ob und wann in der Zwischenzeit schon das Spiel auf eine Bühne verlegt worden ist. Bethe nimmt eine niedrige Bühne, die mit einigen Stufen über die Orchestra erhöht war, schon für die Zeit seit 427—6 an, weil er aus den Dramen einen Wechsel in der Inszenierung, häufigere Verwendung von Maschinerien, Beginn des Stückes mit fertigen Bildern erschließen zu können glaubt. Es ist wahrscheinlich, daß damals in Athen der Bau des steinernen, von Lykurg erst um 330 v. Chr. beendeten Theaters begann. Der dazu gehörige Tempel hatte ein Kultbild von der Hand des Alkamenes und die Säulenhalle an der Rückseite Fresken aus dem Ende des V. Jahrhunderts. Das Spielhaus mit den beiden großen vorspringenden Paraskenien war also damals sicher schon fertig (vgl. oben S. 15 f.). Es ist klar, daß in dem von den Seitenbauten eingefaßten Platz das Spiel vor sich ging. Ueber die Inszenierung der damaligen Zeit belehren am besten die Stücke des Aristophanes. Sie zeigen gleiches Zusammenspiel von Schauspielern und Chor wie die Dramen, verlangen also gleichen Spielplatz in der Orchestra wie diese. Die Paraskenien konnten gut als die verschiedenen Häuser dekoriert werden, die Aristophanes z. B. in den Wolken, Wespen, Thesmophoriazusen und Fröschen braucht.

Seit dem III. Jahrhundert v. Chr. finden wir in allen hellenistischen Theatern ein Proskenion, eine Säulenvorhalle mit Balkendecke in Höhe des ersten Stockwerks der Skene. Vielfach war vorher ein hölzernes Proskenion errichtet, mehrfach ist das Proskenion erst später erbaut. Es fragt sich, ob damals noch wie im V. und IV. Jahrhundert in der Orchestra gespielt wurde, so daß die Säulenreihe als Hintergrunddekoration diente, oder schon wie in der Kaiserzeit auf einer Bühne, d. h. auf der 2—3 Meter tiefen Balkendecke über den Säulen des Proskenions und vor der Skenenvorderwand des I. Stocks, wobei diese als Hintergrund und die Säulenreihe als untere Bühnenvorderwand fungierten. Allgemein angenommen ist, daß das Podium benutzt worden sein muß, da aus dem Oberstock der Skene große Oeffnungen (Oropos, Ephesos), von den Seiten oft Rampen (Epidauros, Eretria) auf es führten. Strittig ist der Umfang der Benutzung. Dörpfeld sieht in ihm nur das Logeion für die Redner, das Theologeion für die Götter. Christ, Bethe, Chamonard, Robert, Puchstein, Fiechter, Frickenhaus u. a. betrachten es als Bühne. Erhaltene Stücke, die wir für die Inszenierung befragen können, bietet die neuere Komödie. Sowohl die Stücke des Menander, wie die des Plautus und Terenz haben keinen Chor mehr und lassen immer nur wenige Personen auftreten, die auf dem schmalen langen Podium reichlich Platz haben, besonders wenn man mit Fiechter den Raum dahinter als Hinterbühne für die Dekorationen und Innenszenen betrachtet. Die seltene Verwendung für Redner und Götter würde die Länge und die vielen Zugänge nicht erklären. Für die Tänze des Chors in den Zwischenpausen und für kyklische Chöre, sowie für alle anderen musikalischen Aufführungen, wurde natürlich nach wie vor die Orchestra benutzt. Auch ältere Tragödien mögen in der alten Weise inszeniert worden sein. Die Anlage mit großer Orchestra und schmaler hoher Bühne war eben für die verschiedenen Formen des Auftretens brauchbar. Daher wurde sie auch bald typisch und in Stein aufgeführt, ähnlich wie die Skene im V. Jahrhundert zuerst in Holz, dann, als immer wieder ein „Palast“ gebraucht wurde, in Stein errichtet worden ist. Daß man keine durchlaufende Bühnenvorderwand baute, sondern Säulen mit auswechselbaren Holztafeln und Türen wählte, erklärt sich teils aus der Herkunft aus reinem Holzbau, teils daraus, daß die Orchestra aus dem Unterstock der Skene durch das Hyposkenion unter dem Logeion immer für die Thymeliker zugänglich sein mußte. Athenaios (XIV 622 c und 631) bezeugt, daß aus ihm die Phallophoren und die Musiker in die Orchestra traten. Ferner werden die Holztafeln den Musikern in der Orchestra eine ebenso gute Resonanz geboten haben, wie die Holzbalken der Decke den Schauspielern. Aus dieser doppelten Verwendung allein erklärt sich auch die typische Höhe von $2^1/_2$—$3^1/_2$ m. Eine rein schmückende Vorhalle würde man wie eine Tempelvorhalle in gleicher Höhe mit dem Hauptbau aufgeführt haben. Eine reine Bühne hätte man niedriger gemacht. Das hellenistische Proskenion ist ein Kompromiß. Man nahm es in Kauf, daß die Vorhalle zu niedrig war, damit die Schauspieler und Redner nicht allzu hoch ständen; man nahm es in Kauf, daß die Bühne zu hoch war, da man für die Durchgänge zur Orchestra eine Mindesthöhe von 2 m brauchte, wozu noch das Gebälk kommt. Die untersten und kürzesten 5—8 Sitzreihen waren allein dadurch benachteiligt, während für die übrigen ansteigenden 50—70 Sitzreihen auch die 3 m hohe Bühne noch weit unten lag, da die Zuschauerräume bis zu 36 m hoch sind. Auch in modernen Theatern haben die vornehmsten Plätze, die Fremden- und Proszeniumslogen, sowie die vordersten Reihen des Parketts, das „Orchester“-Fauteuil, die schlechtesten Sehverhältnisse. Vielfach hat man auch durch Verlegung der Proedrie dem Uebel abzuhelfen gesucht, allerdings meistens erst in römischer Zeit, als die Bühne vertieft wurde oder die Orchestra für Tierhetzen,

Gladiatorenkämpfe u. dgl. eingerichtet wurde (Priene, Ephesos); jedoch hatte Epidauros von Anfang an eine Proedrie am ersten Diazoma. Zu diesem aus Ruinen und Stücken erschlossenen Tatbestand stimmen die von Robert (Hermes 1897, XXXII 447 ff.) zusammengestellten späteren Zeugnisse des Vitruv, Pollux und Plutarch. Am wichtigsten ist darunter der älteste Zeuge, Vitruv V 6—7, weil er sicher hellenistische Theater gekannt hat und ihre Form und ihre Unterschiede zu den römischen Theatern richtig beschreibt, so daß wir ihm auch die Benennung der Teile und die Angabe über ihre verschiedene Verwendung (V 7, 3) glauben: pulpitum quod λογεῖον appellant, ideo quod eo tragici et comici actores in scaena peragunt, reliqui autem artifices suas per orchestram praestant actiones, itaque ex eo scaenici et thymelici graece separatim nominantur. Dazu paßt genau Pollux IV 123, besonders wenn man nicht, wie es Robert getan hat und Dörpfeld in seiner Entgegnung (Ath. Mitt. XXVIII 1903, 412) ebenfalls tut, den Zusatz über die Thymele fortläßt: καὶ σκηνὴ μὲν ὑποκριτῶν ἴδιον, ἡ δ'ὀρχήστρα τοῦ χοροῦ, ἐν ᾗ καὶ ἡ θυμέλη. Deutlich sind auch hier Skeniker, Schauspieler auf der Bühne, und Thymeliker, Künstler in der Orchestra, unterschieden. Die ἄνω πάροδοι des Plutarch (Demetrios 34) können nur die oberen Zugänge zum Podium, zum λογεῖον sein, das Demetrios mit Bewaffneten umstellte, bevor er dort „wie ein Tragöde" auftrat (vgl. auch S. 63 zu Nr. 16).

So stimmen für alle Perioden Bauten, erhaltene Stücke und Grammatikerzeugnisse bei richtiger historischer Betrachtungsweise überein: Spiel in der Orchestra, Spiel auf hoher Bühne, Spiel auf tiefer Bühne sind in den griechischen Theatern einander gefolgt, und jede Etappe wird durch Aenderungen in der vorhergehenden Periode vorbereitet. Die Orchestra wird zum Spielplatz der Dramen, nachdem schon lange in ihr die Chortänze stattgefunden hatten, für die sie allein bestimmt war, ehe die redenden Schauspieler zum Chor getreten waren. Die Decke des Proskenions wird zum Spielplatz, nachdem in den späten Stücken des Euripides (Phönissen) und bei Aristophanes (Wolken, Ritter) vielfach ein erhöhter Platz (Oberstock, Dach des zweistöckigen Hauses, Distegia) in das Spiel eingezogen war, die Blicke der Zuschauer also schon gewöhnt waren, die Schauspieler nicht nur in der Orchestra zu suchen. Die niedrige tiefe Bühne wird zum Spielplatz, nachdem sie in Rom in Anlehnung an die provisorischen Gerüste der Possenreißer als praktischste Form der Bühne ausprobiert worden war.

Unterschied zwischen griechischem und römischem Theaterbau.

Vgl. Vitruv V 6—7.

Die wichtigsten Unterschiede zwischen dem hellenistischen und römischen Theaterbau sind:

1) Der griechische Zuschauerraum ist größer als ein Halbkreis, der römische ist genau ein Halbkreis.
2) Die griechische Orchestra bildet einen vollen, die römische einen halben Kreis.
3) Das griechische Theater hat offene, das römische überwölbte Zugänge zur Orchestra.
4) Die Abschlußmauern des griechischen Zuschauerraumes sind schräge, die des römischen gerade.
5) Das griechische Bühnenhaus ist vollständig vom Zuschauerraum getrennt, das römische ist gleich hoch wie der Zuschauerraum und mit ihm zu einer Einheit verbunden.

6) Die Vorderwand der griechischen Bühne liegt im äußersten Teil (in einer Sehne) der Orchestra, der römischen in der Mitte (im Durchmesser) der Orchestra.
7) Die griechische Bühne ist seicht, die römische tief.
8) Die griechische Bühne ist hoch, die römische niedrig.
9) Die Vorderwand der griechischen Bühne besteht aus Halbsäulen und Pinakes, die der römischen aus einer geschlossenen Mauer.
10) Die Rückwand der griechischen Bühne hat breite Oeffnungen zwischen glatten Pfeilern, die römische eine reiche Fassade mit Säulen, Nischen, Aediculen etc.

II. Nachbildungen von Theatergebäuden.

Nr. 20. Attische Münze mit Dionysos-Theater. Mehrere attische Bronzemünzen der römischen Kaiserzeit im British und Berliner Museum zeigen mit kleinen Varianten den Südabhang der Akropolis mit dem Dionysos-Theater (vgl. Nr. 1). Man erkennt das rechteckige Skenengebäude, die halbkreisförmige Orchestra, den gerundeten Zuschauerraum mit den Sitzreihen, die ein Diazoma und radiale Treppen (auf Abb. 78 nicht erkennbar) gliedern. Darüber erhebt sich der Felsen, und an seiner unteren Grenze oberhalb des Theaters ist die Höhle angegeben, die Thrasyllos für sein Monument benutzte. Auf dem Felsen scheint rechts eine der Säulen mit Dreifuß angedeutet zu sein. Längs des ganzen oberen Randes läuft die Burgmauer, über die der Parthenon von Süd-Osten gesehen herüberragt. Links scheinen die Propyläen gemeint zu sein. Ein an der Mauer angebrachter ovaler Gegenstand ist vielleicht die von Antiochos von Syrien im II. Jahrhundert v. Chr. geweihte goldene Aegis mit dem Gorgoneion darauf (Pausanias I, 21, 3 u. V, 12, 4). Abb. 78.



Abb. 78. Münze mit Dionysos-Theater in Athen.



Abb. 79. Münze mit Odeion von Athen.

Nr. 21. Attische Münze mit Odeion. Perikles erbaute 456—5 östlich vom dionysischen Bezirk das große Odeion in Nachahmung des persischen Königszeltes und mit Benutzung von erbeuteten persischen Masten und Raaen. Es hatte viele Sitze und Säulen und ein ringsum steil abwärts gehendes Dach (Plutarch, Perikles 13). Zu der Beschreibung paßt das Bild der attischen Scheidemünze: eine runde Tholos mit Säulenkranz und hohem Dach. Die späte Münze gibt jedoch sicher den von König Ariobarzanes II. von Kappadokien 52 v. Chr. gestifteten Neubau wieder, der nach der Zerstörung des perikleischen Baues durch Sullas Einnahme Athens nötig geworden war. Er muß also gleiche Formen gehabt haben, wie der alte Bau. Es sind nur geringe Reste der Fundamente erhalten. Abb. 79.

Dem Namen entsprechend diente das Odeion für musikalische Aufführungen. Ein Scholion zu Aristophanes' Wolken v. 971 berichtet, daß an den Panathenäen des Jahres 456—5 v. Chr. der berühmte Dithyramben-Dichter und Kitharöde Phrynis aus Lesbos als erster im Odeion aufgetreten sei und gesiegt habe. Außerdem wurde dort der Proagon für die großen Dionysien abgehalten (vgl. oben S. 4).

Taf. XL 1 Nr. 22. Marmorrelief mit Nachbildung einer Bühne. Rom, Thermenmuseum. Das Bildwerk bietet das vollständige Modell einer römischen Bühne. Die Rückwand (Vorderwand des Skenenhauses, scaenae frons) ist aus Quadern aufgemauert. Aus ihr führen drei Türen aus Rundnischen auf den Spielplatz. Die mittelste (regia) ist bedeutend größer als die Seitentüren (hospitalia). Die beiden Flügel jeder Tür haben auf halber Höhe je einen Ring, darüber und darunter je 5 Nagelköpfe in Quincunx angeordnet. Diese Beschläge sind aus Bronze auf Holz zu denken. Jederseits der Haupttür stehen je vier korinthische Säulen auf Sockeln vor der Rückwand. Sie tragen geradliniges Gebälk und darauf einen spitzen Giebel (über der Seitentür) zwischen zwei runden Giebeln. Unter letzteren zeigt die Wand je eine tiefsitzende quadratische Nische. Die Umrahmung des Reliefs springt weit vor. Sie bedeutet unten das Pulpitum, seitlich die versurae procurrentes, oben das Bühnendach. Dieses ist schräge nach hinten geneigt, wie es die Spuren für Orange und Aspendos bezeugten. Es ist oben mit Ziegeln bedeckt. Unten ist es mit zwei Reihen rosettengefüllter Kassetten und einem Adler in rundem Mittelfeld geziert, an der Vorderkante mit dicken Guirlanden, die von Putten getragen werden. Man kann sich also die Dächer über den römischen Spielplätzen ähnlich geschmückt denken.



Abb. 80. Terrakottarelief mit Bühnenwand.

Abb. 80 Nr. 23. Terrakottarelief mit Nachbildung einer Bühne. Neapel, Museo S. Angelo. Die zweigeschossige scaenae frons zeigt unten vier jonische Säulen, zwischen denen die breitere regia und die schmäleren hospitalia gemalt sind. Das obere Geschoß hat vier korinthische niedrige Säulen, die gleichmäßig weit von den Enden und voneinander entfernt sind, so daß zwei über dem Gebälk des mittleren Intercolumniums, je eine über der Mitte der seitlichen Intercolumnien der unteren Ordnung stehen. Darüber erhebt sich ein

Giebel mit scheibenförmigen Akroterien und einer weiblichen Büste im Feld. Der 7 cm tiefe Spielplatz ist seitlich von schmalen, nur schwach vorspringenden, turmartigen Paraskenien begrenzt, in die unten Bogentore mit gemalten Flügeltüren führen. Darüber ist Quadermauerwerk gezeichnet. Ueber der Mitteltür und auf die Vorderseite des Podiums (Hyposkenion) sind Kränze gemalt. Reisch hält das Relief zweifelnd für den Torbau einer Stadtmauer, Benndorf für ein Baumodell. Petersen hat es als Bühnendarstellung erwiesen. Reisch und Bethe halten es für hellenistisch, Puchstein und Fiechter für römisch. Auffallend ist die Uebereinstimmung mit dem Hintergrund auf der Herakles-Vase des Asteas (unten Nr. 43). Danach ist es gewiß das Bild einer unteritalisch-hellenistischen Bühne. Auf dem Podium hat Petersen Reste von aufgeklebten rechteckigen Versatzstücken und wahrscheinlich 5 Figuren gefunden. Es muß also eine Gruppe von Schauspieler-Terrakotten darauf gestanden haben, wie auf den Reliefs unten Nr. 46, aber rundplastisch gebildet wie die Gruppe unten Nr. 92.

Nr. 24. Pompejanisches Wandbild mit Darstellung einer Bühne. Pompeji, Casa dei Gladiatori (sogenannte Palästra), Reg. VIII Ins. 2 Nr. 23. Vitruv VII 5, 2 berichtet, daß die Wandmalerei kurz vor seiner Zeit ganze Bühnenwände nachgeahmt hätte: Postea ingressi sunt, ut etiam aedificiorum figuras, columnarunque et fastigiorum eminentes proiecturas imitarentur, patentibus autem locis, ut exedris, propter amplitudinem parietum scaenarum frontes tragico more aut comico seu satyrico de-

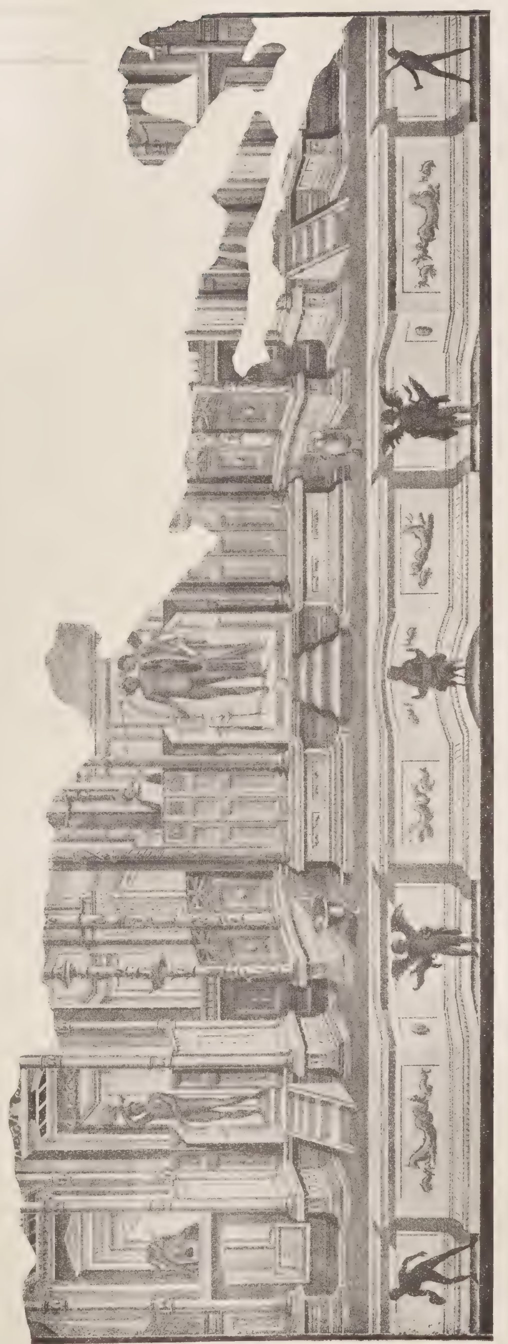


Abb. 81. Wandbild in Pompeji mit Nachahmung einer Bühne.

Taf. XLI
Abb. 81

signarent. Solche bemalten scaenae frontes sind vielfach in Bildern IV. Stils zu Pompeji erhalten, was zuerst Puchstein erkannt und Cube ausführlich begründet hat. Den unteren Teil der Bühne mitsamt Pulpitum und Vorderwand zeigt das Wandbild aus der Casa dei Gladiatori. Die Hyposkenionwand hat in der Mitte eine runde, seitlich je zwei rechteckige Nischen. In diesen sind bronzene Statuen aufgestellt, eine Illustration zu Pollux IV 124: τὸ δ'ὑποσκήνιον κίοσι καὶ ἀγαλματίοις ἐκεκόσμητο πρὸς τὸ θέατρον τετραμμένοις, ὑπὸ τὸ λογεῖον κείμενον. Es sind in der Mitte ein sitzender Dichter mit Rolle, jederseits ein Putto mit Gans, an den Enden links ein Diskobol, rechts ein Faustkämpfer. Die Bühnenhinterwand öffnet sich in drei Türen, von denen Treppen auf das Pulpitum herabführen. Die Türen liegen in Nischen und unter Baldachinen. Die sehr große Mittelnische für die regia ist gerundet, die Seitennischen sind rechteckig. Säulen auf Sockeln stehen teils dicht vor der Wand, teils frei vor den Nischen. Alle diese Erscheinungen kehren sowohl im Theater von Pompeji, wie in den Theatern von Afrika und sonst wieder (vgl. oben Nr. 13 ff). Auch die großen Masken, die auf den Schranken in den äußersten Intercolumnien aufgestellt sind, weisen auf das Theater als Vorbild. Wir dürfen uns also die römischen Bühnen ähnlich, wenn auch natürlich etwas weniger phantastisch ausgestaltet denken, wie dieses und die folgenden Wandbilder. Die Prospekte, die zwischen den Säulen über Schranken erscheinen, waren wohl auch in den wirklichen Theatern zwischen den plastischen Säulen gemalt, vielleicht auf Leinwand, die ausgewechselt werden konnte (vgl. Nr. 26). In kleineren Theatern war die ganze scaenae frons gemalt, so im kleinen Theater von Pompeji und in dem winzigen von Tralles, wo Apaturius von Alabanda finxisset scaenam in minusculo theatro, . . . in eaque fecisset columnas signa Centauros sustinentes epistylia, tholorum rotunda tecta . . . praeterea supra eam nihilominus episcaenium, in quo tholi pronai semifastigia omnisque tecti varius picturis fuerat ornatus . . . (Vitruv VII 5, 5). Hier wird eine ähnliche phantastische Architekturmalerei geschildert und bekämpft, wie sie später die pompejanischen Bilder IV. Stils zeigen. Dagegen scheinen ältere Skenenmalereien, wie die im Theater des Claudius Pulcher vom Jahre 99 v. Chr., mit größerem Realismus dem II. pompejanischen Stil entsprochen zu haben, da Plinius XXXV 23 berichtet, daß die Raben sich auf das gemalte Ziegeldach setzen wollten. Die Entwicklung der römischen Skenenmalerei ging also sicher der der allgemeinen Wandmalerei parallel, ebenso wie die Entwicklung der architektonischen scaenae frons der der allgemeinen römischen Architektur entspricht. Daraus kann man weiter schließen, daß man pompejanische Bilder nicht für die Rekonstruktion älterer griechischer Skenenmalerei benutzen darf, weder Bilder II. Stils für die Pinakes des Proskenions, wie Dörpfeld wollte, noch Bilder III. Stils für die Füllungen der Wandöffnungen im Oberstock der Skene, wie es Fiechter wollte.

In den geöffneten Türen oberhalb der Treppen erscheinen Repräsentanten der Spiele. Auf dem Wandbild in Casa dei Gladiatori sind es Athleten. In der Mitte wird der Sieger, der den errungenenen Palmzweig in der rechten, Schild und Lanze in der linken hält, von Nike geleitet. Hinter den Schranken zwischen den links anschließenden Säulen stößt ein Herold in die Trompete, um den Sieg zu verkünden. Auf dem Pulpitum stehen zwei wohl als Siegespreise ausgesetzte Vasen. Andere Athleten stehen in den Seitentüren, der linke reinigt sich mit dem Schabeisen (destringens se, Apoxyomenos).

Abb. 82 Nr. 25. Desgleichen mit Darstellung einer scaenae frons. Triklinium in Pompeji, Haus Regio I Ins. 3 Nr. 25. Das Bild zeigt uns den hinteren Teil des Pulpitums mit der Rückwand, die ebenso gegliedert ist wie Nr. 24: runde Mittelnische

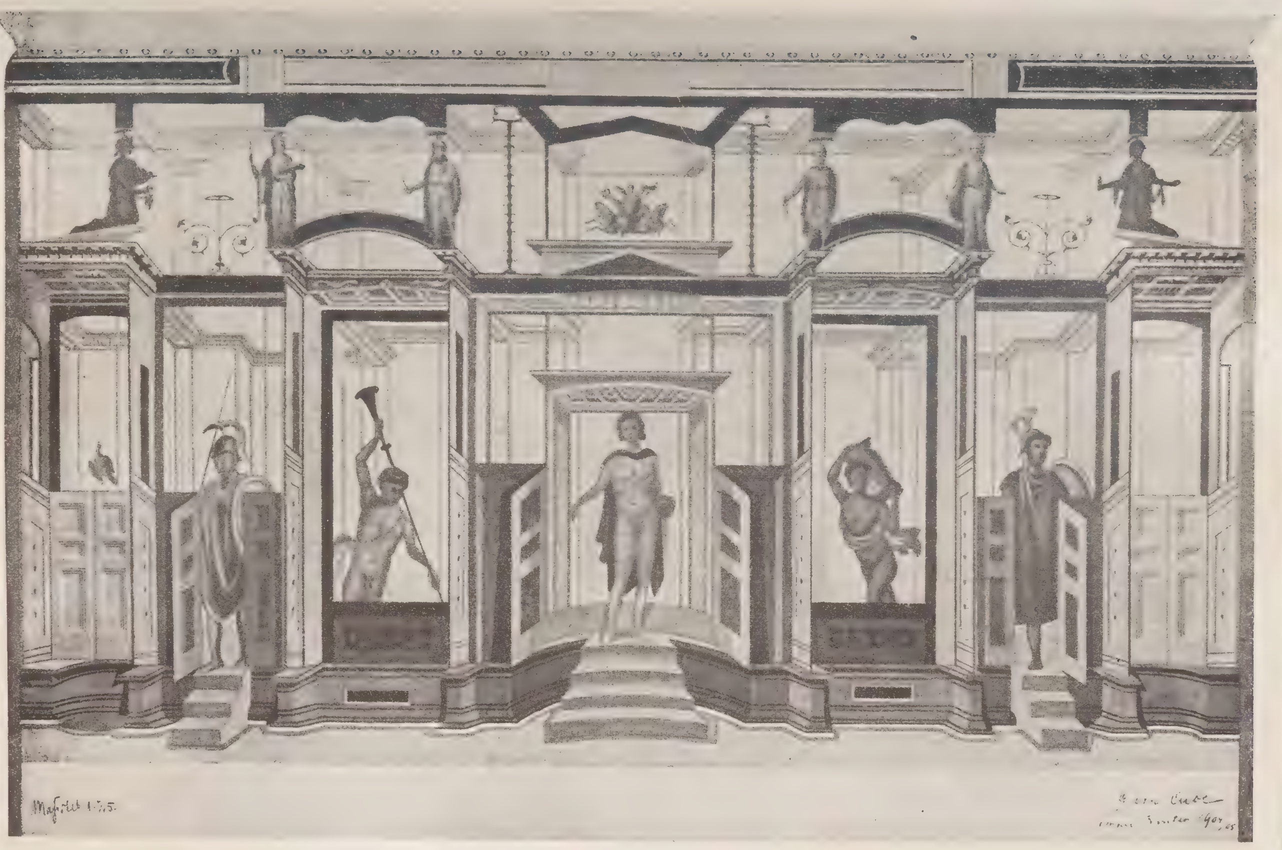


Abb. 82. Wandbild in Pompeji mit Nachbildung einer Bühnenwand.

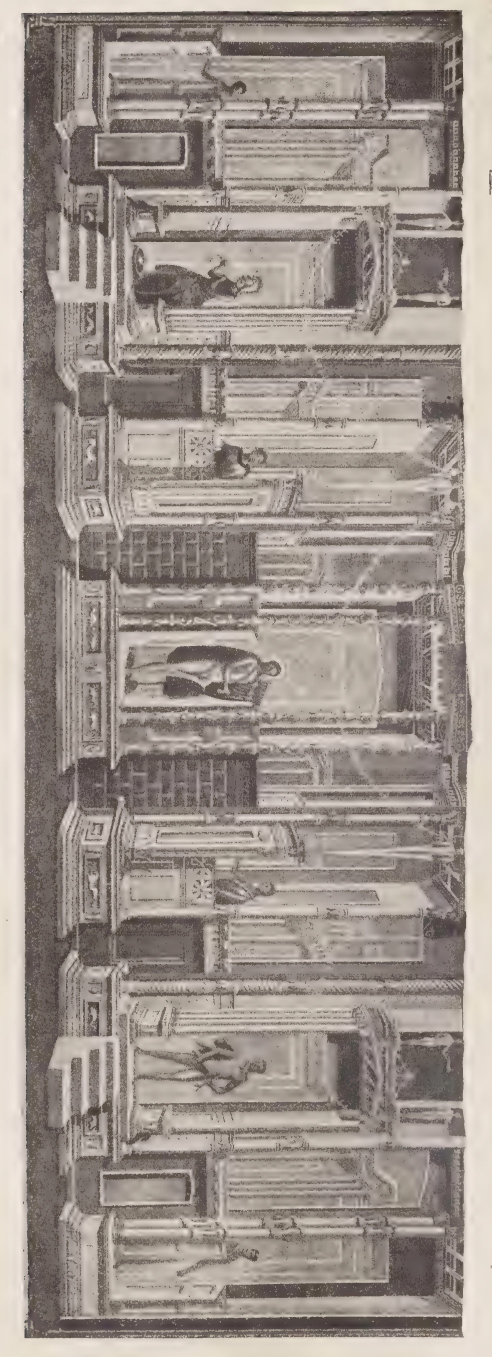


Abb. 83. Wandbild in Pompeji mit Nachahmung einer Bühnenwand.

für die regia, rechteckige für die hospitalia. Auf den obersten Treppenstufen stehen in der Mitte ein schöner Jüngling, seitlich je ein gewappneter Krieger, wohl seine Begleiter. Ueber den niedrigen Schranken der Intercolumnien dazwischen sieht man je einen Jüngling links mit Fackel, rechts mit Korb, wohl Diener. Den oberen Abschluß bilden in der Mitte ein Giebel mit niedriger Attika, über den Intercolumnien daneben Rundgiebel, über den äußersten Intercolumnien Halbgiebel. Diese Giebel und die Behandlung der Intercolumnien in der Art von Aediculen sind ähnlich z. B. in Aspendos. Auf dem Gebälk sind Figuren aufgestellt, die nochmals ein Gebälk tragen. Die Motive erinnern an die Malerei des Apaturius (vgl. vorige Nr.).

Abb. 83

Nr. 26. Desgleichen. Pompeji, Gartenhaus der Casa di Apollo, Regio VI Ins. 7 Nr. 23. Auf das Pulpitum führen 5 Türen. Die Nischen sind durchweg rechteckig und sehr flach. Die Säulen sind dünn und reich verziert, vielleicht aus Stuck zu denken. Die Prospekte sind durch Schattenstreifen eingefaßt, die sie als vor die Wand gehängte, auf Leinwand gemalte Bilder (καταβλήματα, παραπετάσματα?) kennzeichnen. Nur vor den Hospitalien stehen Treppen. Das Fehlen vor den anderen Türen und die Form der Treppen auf diesem und den beiden vorigen Bildern führt auf die Vermutung, daß wir es mit beweglichen Treppen zu tun haben, wie sie der Mechaniker Athenaios (p. 29 Wesch.) beschreibt: κατεσκεύασαν δέ τινες ἐν πολιορκίᾳ κλιμάκων γένη παραπλήσια τοῖς τιθεμένοις ἐν τοῖς θεάτροις πρὸς τὰ προσκήνια τοῖς ὑποκριταῖς. In der aula regia steht Apollon mit der Leier, in der linken Seitentür sitzt Athena und

bläst die Flöten, wobei sie sich in ihrem Schild spiegelt. In der rechten Seitentür steht Marsyas mit den Flöten in der Hand. In den äußersten Türen und hinter den Schranken in kleinen Vorbauten zwischen den Türen erscheinen lauschende Zuhörer.

Die Figuren der drei Wandbilder belehren uns darüber, was für Spiele auf der Bühne von Pompeji, also wohl auch in Rom, in der ersten Kaiserzeit stattfanden. Auf Nr. 25 darf man wohl eher die Mitwirkenden in einem Mimus als in einer Tragödie erkennen (vgl. unten Nr. 186—190). Nr. 26 zeigt die Darstellung des Marsyasmythus, wohl als rein musikalische Vorführung oder als Pantomimus, als Musikdrama oder Singspiel (vgl. unten Nr. 70), nicht als Komödie. Die Nebenfiguren sind vielleicht Repräsentanten des Chors, der die cantica vortrug, während der Inhalt des Dramas zuweilen nur durch die Gesten eines Schauspielers dargestellt wurde (vgl. Lukian, De salt. 30 und 67 ff.). Nr. 24 zeigt, daß auch Athleten sich auf der Bühne produzierten, entsprechend den Worten des Vitruv V 6, 3: ita latius factum fuerit pulpitum quam Graecorum, quod omnes artifices in scaena dant operam.

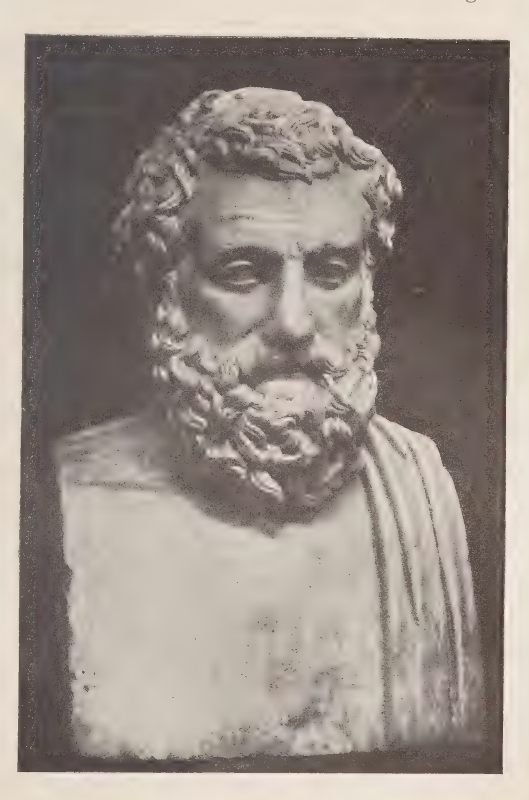


Abb. 84. Aeschylus.

III. Bildnisse von Theaterdichtern im Athener Dionysos-Theater.

Die einzigen Statuen der drei großen Tragiker, die uns literarisch überliefert sind, sind die durch Lykurg im Dionysos-Theater nach 340 v. Chr., also bei oder nach Beendigung des steinernen Baues, aufgestellten. Ebendort sah Pausanias (I 21, 1) eine Statue des Menander.

Nr. 27. Aeschylus. Eine Kopie nach der Statue des Aeschylus vermutet man mit gutem Grund in der großartigen Statue im Braccio nuovo, deren Vorbild in jener Zeit entstanden ist. Die tragische Maske auf der linken Hand erinnert daran, daß Aeschylus als erster gewaltige und mit Farben bemalte, also ausdrucksvolle Masken erfunden habe (Suidas s. v. Aeschylus). Der aufgesetzte Kopf des Euripides (vgl. folgende Nummer) ist nicht zugehörig. Vielleicht gibt ein in 5 Wiederholungen, am besten in einem Bronzekopf aus Livorno in Florenz, erhaltenes Porträt den zugehörigen Kopftypus. Es zeigt einen ernsten, innerlich unruhigen, erhabenen Charakter, wie man sich damals Aeschylus dachte, von dem

Taf. XLII bis XLIII 1 Abb. 84

nur ein gemaltes Porträt in der Stoa Poikile existierte, das ihn als Marathonkämpfer zeigte. Außer der Schilderung seines jähzornigen Temperaments in Aristophanes' Fröschen (v. 844, 1006—8) besitzen wir die Nachricht, daß er kahlköpfig war. Das hat das öffentlich aufgestellte Bild nicht berücksichtigt. Eine große Glatze zeigt der Kopf im Kapitol, der dem Chorodidaskalos des Mosaiks in Neapel (unten Nr. 35) ähnelt, und trotz aller Zweifel uns gewiß ein zweites Porträt des Aeschylus und vielleicht ein zuverlässigeres als das erste schenkt.

Taf. XLIV bis XLV Abb 85

Nr. 28. Sophokles. Die lykurgische Statue des Sophokles ist mit Sicherheit in der Statue vom Vorgebirge der Kirke im Lateran erkannt. Ein vornehmer, harmonisch körperlich wie geistig durchgebildeter Athener in stolzer selbstbewußter Haltung, um Körper und Arme einen sorgfältig und schön drapierten Mantel geschlagen. Der Kopf ist durch das inschriftlich bezeichnete Büstchen in Sala delle Muse des Vatikans als Porträt des Sophokles gesichert. Er zeigt gleichen Charakter wie die Statue: vornehme Ruhe, edle Formen, sorgfältige geordnete Haare und Bartlocken.

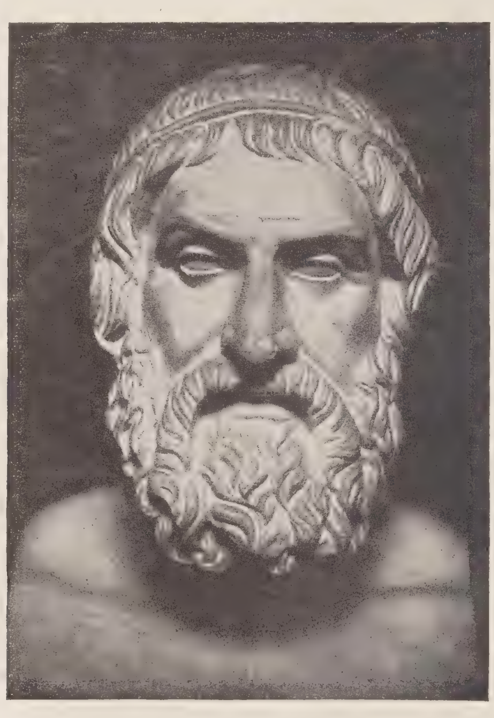


Abb. 85. Sophokles.

Daneben besitzen wir in mehreren Kopien ein Porträt des greisen Sophokles, durch eine Herme (jetzt im Belvedere des Vatikans) inschriftlich bezeugt. Die schlichte Formengebung macht es wahrscheinlich, daß es ein zeitgenössisches Porträt aus dem Ende des V. Jahrhunderts ist.

Taf. XLIII 2 u. XLVI

Nr. 29. Euripides. Die lykurgische, sicher auch aufrecht stehende Statue des Euripides ist bisher unbekannt; ob eine der beiden inschriftlich gesicherten und miteinander verwandten Kopftypen auf sie zurückgeht, ist unsicher. Dagegen kennen wir eine Sitzstatue des Euripides durch zwei inschriflich beglaubigte Nachbildungen: in der Statuette im Louvre, der vor einer Stele mit dem Verzeichnis der euripideischen Dramen sitzt, und auf einem Relief in Konstantinopel.

Hier reicht Euripides der vor ihm stehenden Skene, die das Aermelgewand der Schauspieler unter ihrem Peplos trägt, die tragische Maske des Herakles. Hinter ihm und hinter Skene liegt je eine tragische Maske mit lebhaften Zügen und hohem Onkos. Die hinter Skene ist weiblich, hat magere Wangen, einen ernsten betrübten Ausdruck; die hinter Euripides hat ein rundes fettes Gesicht, gerunzelte Stirn, bösen Ausdruck, einen mit dicken Einzellocken bedeckten Onkos. Ich glaube mit Sicherheit die Hauptpersonen aus Euripides rasendem Herakles: Herakles, Megara und Lykos in den Masken zu erkennen.

Die Zweifel an der Echtheit des Reliefs scheinen mir unberechtigt. Die steife Kultstatue des Dionysos kennzeichnet den Ort als dionysisches Heiligtum, in dem das Theater lag (vgl. Nr. 1). Beide Sitzbilder tragen den älteren, ruhigeren Kopftypus, den besonders eine Herme in Neapel repräsentiert. Er sowohl wie noch stärker der andere charakterisieren den finsteren verschlossenen Feind der Weiber und der Lebensfreude, den nachdenklichen, philosophisch geschulten Grübler und Erforscher der Schwächen des menschlichen Herzens.

Nr. 30. Menander. Im Athener Dionysos-Theater ist die Basis für eine Sitzstatue des Menander mit der Künstlerinschrift von Kephisodotos und Timarchos, den Söhnen

Taf. XLVII
Abb. 86




Abb. 86. Menander.

des Praxiteles, gefunden. Da diese gleichzeitig mit Menander (342—292) lebten, war es gewiß ein Porträt nach dem Leben. Eine Nachbildung dieser Statue gibt vielleicht das berühmte Relief im Lateran (II. Teil Nr. 129). Der Kopf der Relieffigur (Abb. 86) stimmt seinerseits mit einem in über 30 Wiederholungen bekannten Bildnis überein, von denen die besten in Boston (Taf. XLVII), Kopenhagen und Korfu sind. Sie zeigen einen vornehmen, ernsten, schönen Mann von gegen 50 Jahren, mit ausgeprägten klugen, feinen Zügen, dem Ausdruck leiser Verachtung in den herabgezogenen Mundwinkeln, von körperlichem Leiden und Nervosität um die Augen, von ernstem Sinnen im Spiel der

Stirnfalten. Stilistisch erinnert das Bildnis an Werke des Lysipp. Die Söhne des Praxiteles, die bei ihrem Vater Porträtkunst nicht lernen konnten, haben sich also an den größten Bildniskünstler ihrer Zeit angeschlossen.

IV. Theaterbillets.

Abb. 87—88 Nr. 31. Griechische Theaterbillets. Eins der Hauptmittel, durch das sich Perikles die Volksgunst und damit die uneingeschränkte Leitung der Demokratie gesichert hat, war — neben der Auszahlung von Sold für Teilnahme an Gericht und Volksversammlung — die Gewährung von 2 Obolen für die Aufführungen im Dionysos-Theater (θεωρικὸν διώβολον). Aus Aristophanes (Ekklesiazusen 297 f.) wissen wir, daß die Teilnehmer an der Volksversammlung zunächst nur Marken (σύμβολα) erhielten und aus Aristoteles (Athen. Pol. 63), daß die Richter Täfelchen mit ihrem Namen und einer Nummer, die



Abb. 87. Attische Theatermarken.



Abb. 88. Theatermarke mit Angabe des aufgeführten Stückes.

einer der Phylen entsprach, als Erkennungszeichen hatten. So bekamen die attischen Bürger auch nicht zwei bare Obolen, sondern Freibillets, die sie dem Theaterpächter ablieferten, der dafür das Geld aus der Staatskasse einkassierte. Wir besitzen zahlreiche bronzene attische σύμβολα. Die ältesten sind im Jahre 343—2, also zur Zeit des Lykurg, geprägt, der das steinerne Theater vollendete, die jüngsten im II. Jahrhundert v. Chr. Sie ähneln den gleichzeitigen Münzen, tragen aber nur auf einer Seite einen Stempel, und zwar meistens den Kopf der Athena; daneben kommen Löwenkopf und 4 Eulen in chiastischer Anordnung vor. Die Rückseite zeigt einen Buchstaben, und zwar kommen alle Buchstaben des griechischen Alphabets von Α bis Ω vor. Ferner gibt es zahlreiche Marken, die auf beiden Seiten je einen Buchstaben tragen, und zwar jedesmal denselben. Auch hier kommen alle Zeichen des Alphabets vor. Schließlich zeigt eine kleine Anzahl auf beiden Seiten zweimal den gleichen Buchstaben. Erhalten sind nur solche mit ΒΒ und ΔΔ. Man kann also 52 verschiedene Billets feststellen. Nun finden sich am oberen Rand des Wasserkanals in der Orchestra des Dinoysos-Theaters in den offenen Zwischenräumen zwischen den im Zuge der Treppen gelegenen Schrittsteinen je drei große eingehauene

Buchstaben. Erhalten sind solche zwischen A und Φ. Svoronos hat in ihnen wohl mit Recht eine Numerierung der Keile gesehen. Er nimmt an, daß die Marken mit einem Buchstaben sich auf den ersten, die mit zwei Buchstaben auf den zweiten, die wenigen mit vier Buchstaben auf den soviel kleineren dritten Rang beziehen. Die Marken mit linksläufigem Stempel gehören nach ihm in die östliche Hälfte.

Einer jüngeren Periode gehören die zahlreichen Bleimarken (piombi) und wenigen tönernen Marken an, die sehr viel mannigfaltigere Zeichen tragen. Viele sind römisch und dienten für die verschiedensten Zwecke. Die mit Aehren z. B. sind Ausweise für Kornspenden, die mit Vasen für Bäder. Andere zeigen Köpfe, Götterbilder, Nachbildungen von Statuen (z. B. der Tyrannenmörder), Namen von Göttern, Phylen, Festen (darunter die Panathenäen), und dienten als Eintrittsmarken für Prytanen, Buleuten etc. Als Theaterbillets sind besonders die mit Masken kenntlich. Große dekorative Masken haben sich in vielen Theatern, z. B. auch im Athener Dionysos-Theater und Odeion gefunden. Vielleicht also stimmten die Masken auf den Bleimarken mit den die einzelnen Keile schmückenden Masken überein und bezeichneten so den einzunehmenden Platz. Auch die wenigen Marken mit Namen von Stücken, z. B. Theophoru(mene) des Menander, beziehen sich wohl auf Aufführungen.

Tönerne Eintrittsmarken sind im Theater von Mantinea gefunden. Die Ostraka haben verschiedene Form, durch die wohl die verschiedenen Ränge bezeichnet waren. Sie tragen den Namen des Besitzers, (sind also sicher Ausweise), und auf der Rückseite einen Buchstaben, der, wie in Athen, die betreffende κερκίς nannte.

Nr. 32. Römische Theaterbillets. In Italien sind neben zahlreichen Bleimarken vor allem Scheiben aus Knochen und Elfenbein gefunden, die als Theaterbillets Abb. 89—90

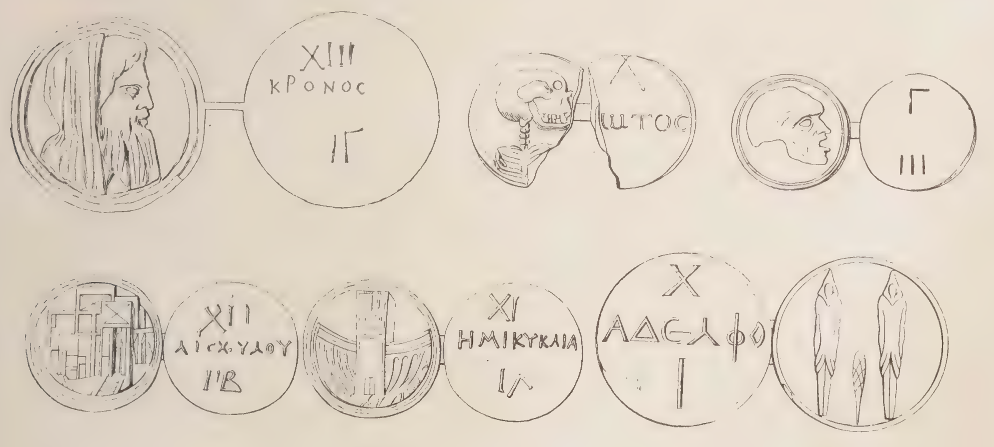


Abb. 89. Römische Theaterbillets.

dienten. Viele Beispiele hat Pompeji geliefert. Auch außerhalb Italiens sind solche der Kaiserzeit angehörige tesserae zutage getreten. Sie sind für das bilingue Publikum der Kaiserzeit berechnet, denn sie tragen in der Regel auf einer Seite oben eine römische

Zahl, unten den ihr entsprechenden griechischen Buchstaben, also I—A, II—B, III—Γ etc. bis XV—IE. Höhere Zahlen kommen nicht vor; sie entsprechen also den cunei des Theaters. Dazwischen steht jedesmal eine Inschrift, die durch das Bild der Rückseite erläutert wird. Dies zeigt Gebäude, Köpfe und Statuen von Göttern, Heroen und Menschen, Tiere und Masken; so trägt eine Tessera aus Smyrna den Kopf des Kronos und die Inschrift Κρόνος, dessen Bild wohl in der betreffenden κερκίς als Proedros aufgestellt war; eine aus Pompeji einen halbkreisförmigen Zuschauerraum mit Türen und die Inschrift ἡμικύκλια; eine zweite ebendaher ein kompliziertes Bauwerk und die Inschrift Αἰσχύλως, wohl auf eine dort aufgestellte Statue des Dichters bezüglich. Ebenso steht auf einer im Athener Odeion gefundenen Theatermarke Αἰσχύλου zwischen römischer und griechischer XIII—IΓ. Auch im Theater von Syrakus müssen den Inschriften am Umgang Statuen der genannten Götter und Fürsten entsprochen haben, die dann wohl auf den Eintrittsmarken wiederholt waren (vgl. oben Nr. 11). Die Elfenbeinscheiben sind zu kostbar für gewöhnliche Billets. Sie waren wohl für die Inhaber der Proedrie bestimmt, während die Bleimarken die gewöhnlichen Plätze bezeichneten. Diese Bleimarken tragen Bilder von Gladiatoren, applaudierenden Zuschauern, Victoria, sella curulis, Masken, Bestien, Siegeskränze, Palme etc. Aehnlich sind die Zirkusmarken.



Abb. 90. Theaterbillet aus Rom.

II. Teil.

Aufführung und Kostüm.

Inszenierung und Kleidung sind in den vier Hauptgattungen der dramatischen Poesie: Satyrspiel, Tragödie, Komödie und Mimus untereinander sehr verschieden, dagegen innerhalb der einzelnen Gattungen in den Hauptsachen durchaus konstant und dem Geist der Dichtungen vollständig entsprechend gewesen.

I. Das Fest der großen Dionysien.

Bevor an den großen Dionysien die Spiele im Theater begannen, fand eine feierliche Prozession (πομπή) statt, die wahrscheinlich durch die Stadt zog und auf der Orchestra im heiligen Bezirk endete. Sie ist der älteste Bestandteil der Spiele und ist auf einer Reihe von sf. Vasenbildern aus der Zeit um 500 v. Chr. kenntlich.

Nr. 33. Vasenbilder mit Darstellung des Schiffskarrenzuges. Auf einem Skyphos von Bologna (Abb. 91) erkannte Dümmler zuerst, daß hier „die Epiphanie des Gottes" geschildert ist, „nicht, wie man sie sich dachte, sondern wie man sie darstellte". Frickenhaus hat durch Heranziehung gleichzeitiger Vasen in Athen und London den ganzen Zug rekonstruiert. Voran schreitet ein Trompeter. Es folgt eine Kanephore mit dem Opferkorb, ein Jüngling mit dem Thymiaterion als Repräsentanten der Träger der heiligen Geräte (πομπεῖα). Darauf wird der mit Binden geschmückte Opferstier geleitet. Hinter ihm vertritt ein Flötenbläser die Opfermusik. Es folgen Männer mit Zweigen in den Händen (Thallophoren). Zuletzt wird das auf Räder gesetzte Schiff (carrus navalis) von zwei Satyrn gezogen. Auf ihm sitzt Dionysos zwischen zwei flötenblasenden Satyrn, in den Mantel gehüllt, in der rechten Hand eine Blume, in der linken einen Rebzweig, der ihn wie eine Laube überschattet. Während Dümmler, Bethe u. a. die Figur des Gottes für einen Menschen ansehen, der die Rolle des Dionysos spielt, hält Frickenhaus sie für das hölzerne Kultbild des Dionysos Eleuthereus. Dagegen gelten ihm wie allen anderen die Satyrn als ausstaffierte attische Jünglinge. In den der Athener Pompe nachgeahmten Prozessionen in Delos, Smyrna und Alexandrien wurde allerdings das ἄγαλμα auf dem Schiffskarren gefahren. Dagegen war es in Athen wohl sicher ein Mensch, vielleicht der Priester des Dionysos, den Frickenhaus als Steuermann postuliert, in der Tracht seines Gottes. Bethe hat mit Recht vermutet, daß der erste Schauspieler als Dionysos auf-

Abb. 91—96

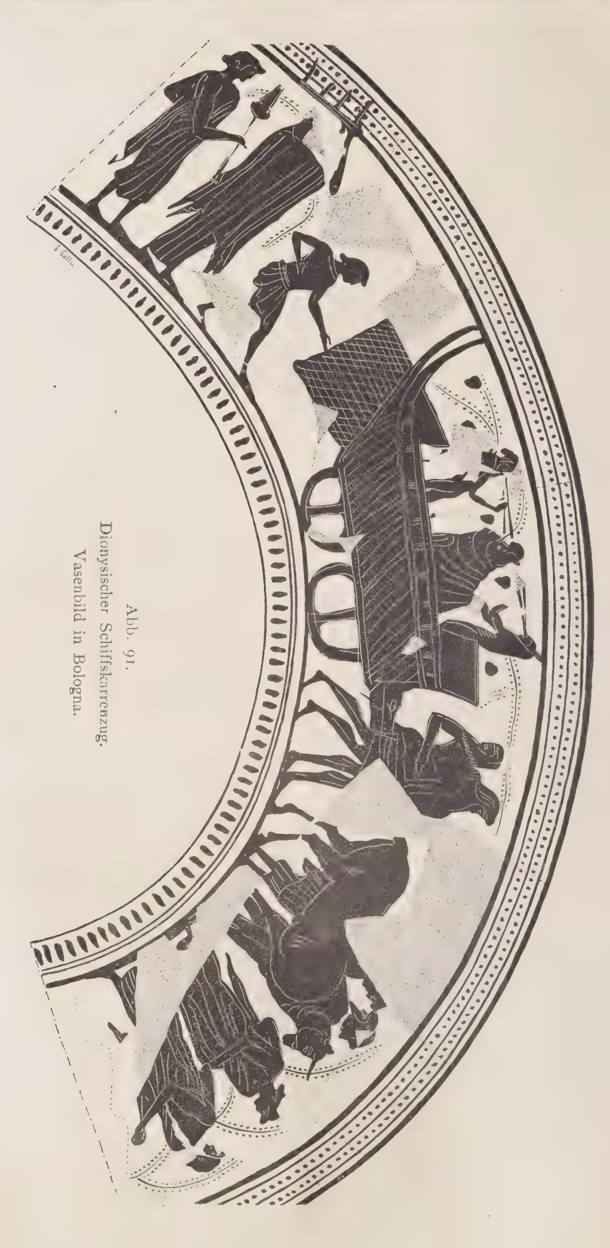


Abb. 91.
Dionysischer Schiffskarrenzug.
Vasenbild in Bologna.

getreten sei. Das bezeugt auch eine sf. Vase in Bonn (Abb. 96), die Dionysos in dem später für die tragischen Schauspieler typischen Aermelkleid zeigt. Andererseits bilden die Satyrn der Pompe das Prototyp des Satyrspiels. So erkennt man, wie sich aus den Elementen der Pompe Tragödie und Satyrspiel entwickeln konnten. Daß die Prozession älter ist als die Einführung der Tragödie durch Thespis im Jahre 534 v. Chr., beweist die weißgrundige Schale des Exekias in München, die ein Phantasiebild des Dionysos auf dem Schiff in Anlehnung an den Schiffskarrenzug gibt. Von Thespis sagt Horaz (Ars poet. 275 f.), daß er seine Stücke auf Wagen gefahren habe (plaustris vexisse poemata Thespis). Der Schiffskarren ist später von Athena für die Panathenäen okkupiert worden. Der carrus navalis des Dionysos aber lebt im „Karneval" mit seinen Wagenaufzügen noch heute fort.

II. Satyrspiel.

Das Satyrspiel repräsentiert die älteste Form des Dramas, die mit wenigen Aenderungen weiter bestand, nachdem sich die Tragödie abgespalten hatte. Sein Hauptkennzeichen ist, daß der Chor aus Satyrn besteht. Schon um 600 v. Chr. ließ Arion in Korinth Satyrn Dithyramben singen (Suidas s. v. Arion). Als diese Chöre nach Athen drangen, erhielten die



Abb. 92. Dionysische Prozession. Vasenbild in London.



Abb. 93. Dionysische Prozession. Vasenbild in London.



Abb. 94. Schiffskarren. Vasenbild in London.

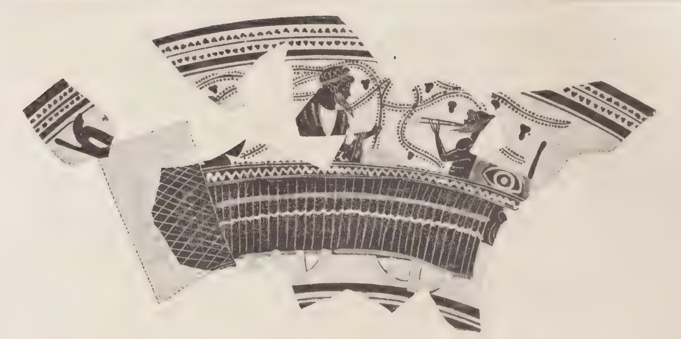


Abb. 95. Schiffskarren. Vasenbild in Athen.

Satyrn hier die Form von Pferdewesen, wie sie die ionische Kunst im VII. Jahrhundert als Silene geschaffen, die attische im frühen VI. Jahrhundert übernommen hatte. Während diese ionischen Wesen nun den peloponnesischen Namen der Satyrn bekamen, trat an ihre Spitze als Führer, Vater und Lehrer der alte Silen, der ganz behaarte, weißzottige Walddämon. Zwischen die Lieder des Chors werden, wie in der Tragödie, Szenen aus der Heldensage geschoben. Das Wesen des ausgebildeten Satyrspiels, wie es nach der Ueberlieferung zuerst Pratinas gedichtet haben soll und uns durch die Spürhunde des Sophokles und den Kyklops des Euripides bekannt ist, besteht darin, daß die nichtsnutzigen Satyrn ihr lustiges Spiel um die ernsten Hauptpersonen herum treiben.

Im V. Jahrhundert bildete das Satyrspiel, auf drei Tragödien folgend, den lustigen Abschluß einer Tetralogie, die ursprünglich einen einheitlichen Stoff behandelte.



Abb. 96. Dionysos im Aermelkleid. Vase in Bonn.

Mehr und mehr löste sich aber dieser inhaltliche Zusammenhang, und im IV. Jahrhundert wurde das Satyrspiel ganz isoliert an den Anfang des Festprogramms der großen Dionysien gestellt.

Nr. 34. Neapler Satyrspiel-Vase. Die wichtigste Quelle für das griechische Satyrspiel ist neben den beiden erhaltenen Satyrdramen die große Amphora mit Volutenhenkeln aus Ruvo in Neapel. Sie ist um 400 v. Chr. gemalt. Das Bild der Vorderseite, zu dem seitlich noch die beiden Partien unterhalb der Henkel zu ziehen sind, zeigt in einer für die Kunst der griechischen Blütezeit typischen Mischung von Idealbild und Wirklichkeit das gesamte Personal eines Satyrdramas um seinen Gott versammelt. In der Mitte des oberen Streifens sitzt Dionysos auf einer Kline, bequem auf ein Kissen zurückgelehnt, die Füße auf einer Fußbank. Er trägt im langen offenen Haar Diadem und Kranz. Im rechten Arm liegt der Thyrsos. Die Füße sind mit eleganten Stiefeln (Kothurnen) bekleidet. Um die Beine liegt ein Mantel, der mit Fransen besetzt und mit eingewebten oder gestickten Streifen von Sphingen, Palmetten und Spiralen verziert ist. Dionysos ruht Arm in Arm mit einer Frau, doch wohl Ariadne, die neben ihm auf der Kline sitzt. Sie hat die Haare glatt zurückgestrichen und hinten mit einer weißen Schnur, die in Perlen endet, zu einem Schopf aufgebunden. Sie trägt über dem dünnen Chiton einen Mantel, der mit Sternen und oben und unten mit einem Streifen mit Niken und Pferden verziert ist, den innen ein laufender Hund, außen ein Spiralband begleitet. Ariadne ist weiß gemalt. Dagegen ist die Frau auf der rechten Seite der Kline tongrundig, doch darf man sie deswegen nicht als einen Schauspieler in weiblicher Rolle ansehen. Der Erosartige Himeros, der neben ihr kniend einen Kranz ausstreckt, um die Maske auf ihrer linken Hand zu bekränzen, ist auch gegen die Regel weiß gemalt; ebenso sind



Abb. 97. Satyrspiel-Vase in Neapel, Vorderseite.

Taf. XLVIII Abb. 97—98

es die Masken der drei Schauspieler. Auf den späteren rotfigurigen Vasen sind oft nur die mittelsten weiblichen Figuren nach der älteren traditionellen Regel weiß wiedergegeben. Es kam diesen Vasenmalern mehr auf dekorative Wirkung als auf Einhaltung der Konvention an. Ein Schauspieler dürfte nicht auf der Kline des Gottes sitzen. Es ist die Muse, die die weiße langhaarige Maske der weiblichen Hauptrolle emporhält. Die Maske trägt eine phrygische Mütze, ist also eine barbarische Prinzessin. Da Himeros sie bekränzt, ist sie eine geliebte Frau. Da die Muse sie demonstrativ emporhält, ist sie gewiß die Trägerin der Titelrolle. Die Muse sitzt in legerer Haltung mit frei hängenden Füßen am unteren Ende der Kline auf dem Kissen und stützt sich mit der rechten Hand auf. Das Haar hat sie ebenso aufgebunden wie Ariadne, was auch ihre Weiblichkeit bezeugt. Sie trägt ein langes Aermelkleid (χειριδωτὸς χιτών), das Kostüm der Schauspieler. Seine Aermel sind mit dem laufenden Hund, sein Rumpf ist in der Mitte mit Strahlen, oben und unten mit Niken auf Gespannen und im untersten Streifen mit tanzenden Figuren verziert. Daß die Muse Repräsentantin des Satyrspiels, Vertreterin seiner Hauptrolle ist, geht daraus hervor, daß ihr Chiton in Schnitt und Ornament mit den Gewändern der beiden Hauptschauspieler übereinstimmt. Diese stehen rechts und links von der Götter-Kline, jedoch von dieser abgewandt. Zwischen ihr und dem linken Schauspieler wächst ein Weinstock. Die Gewandung der Schauspieler hat nicht nur mit der der Muse, sondern auch der von Dionysos und Ariadne Verwandtschaft. So trägt der links stehende Schauspieler gleiche Kothurne wie Dionysos selbst. Sein Chiton hat laufenden Hund auf dem Aermel, ein Viergespann auf der Brust, gleichen Gürtel wie die Muse, unten Palmetten wie der Mantel des Dionysos. Sein um die Oberschenkel geschlagener Mantel ist sehr ähnlich wie der der Ariadne dekoriert. Man dachte sich also die Gottheiten, die die szenischen Spiele geschaffen hatten, sie beschützten und zu deren Ehren sie stattfanden, in ähnlicher Gewandung wie die Schauspieler, die ja ihre Tracht aus dem dionysischen Kult bekommen haben (vgl. vorige Nummer). Der linke Schauspieler ist ein bärtiger Mann mit glattem, bis zum Hals reichenden Haar. Seine Maske trägt er an einem dünnen Band in der gesenkten rechten Hand. Sie hat langes volles leicht gewelltes Haar, dichten kurzen breiten Bart, ruhige edle Züge, einen leicht geöffneten Mund. Sie ist mit einer phrygischen Mütze bekleidet, stellt also einen Barbarenkönig vor, doch wohl den Vater der Titelheldin. Der zweite Schauspieler ist ebenfalls bärtig, hat kurze gelockte Haare und ist als Herakles sowohl kostümiert wie bezeichnet. Er trägt hohe, mit Palmetten und weißen Knöpfen verzierte Stiefel. Sein nur bis zu den Knien reichender Chiton hat gleiche Aermel wie die der Muse und des ersten Schauspielers und ist im unteren Teil ähnlich dekoriert wie der seines Kollegen. Darüber trägt er einen Panzer, einen Köcher mit Deckel am Wehrgehenk, das Löwenfell über den linken Arm geschlagen. Die linke Hand schultert die Keule. Die gesenkte rechte Hand hält wieder an dünnem Band die Maske, die mit dem Kopf eines Löwenfells bedeckt ist. Sie hat gesträubte Haare, strähnigen Bart, gerunzelte Stirn und aufgerissene Augen, so daß sie trotz des ebenfalls nur leicht geöffneten Mundes einen energischen, fast zornigen Ausdruck hat.

Nach allen Anzeichen kann man als Name des vorbereiteten Satyrspiels Hesione erschließen. Hesione war die Tochter des Laomedon, des Königs von Troja. Dieser hatte dem Poseidon, der die Mauern um Troja gebaut hatte, den vorsprochenen Lohn versagt. Zur Strafe sandte Poseidon ein Meerungeheuer, dem Hesione ausgesetzt wurde. Herakles tötete das Untier. Wieder wurde Laomedon wortbrüchig und versagte die Belohnung. Zornig schiffte Herakles sich ein, um mit Telamon zurückzukehren und Troja zu zerstören.

Der Barbarenkönig wäre also Laomedon und die Muse hielte die Maske der Hesione. Da Himeros sie bekränzt, so kann man vielleicht schließen, daß Herakles nicht — wie bei Apollodor 2, 5, 9 — nur die Rosse des Zeus, sondern wie bei Hygin (fab. 89) auch die Hand der Tochter des Laomedon verlangt hatte. Es gab Komödien Hesione von Alexis und Archippos. Die Hauptpersonen des Satyrspiels sind aber im Gegensatz zur Komödie durchaus ernst und würdig aufgefaßt, wie die Heroen der Tragödie. Vielleicht war das Stück das literarisch unbekannte Vorbild für die Aesiona des Naevius.

Die Rolle des Silens und der Satyrn kann man sich in dem so erschlossenen Stück wohl ähnlich denken wie in den beiden erhaltenen Satyrspielen. Als halbtierische Tänzer umgeben sie die heroischen Schauspieler. Silen ist der greise Vater und Anführer der jüngeren, übermütigen Satyrn. Sie stehen in enger Beziehung zu den Hauptpersonen. Das ist auf der Vase dadurch ausgedrückt, daß der Darsteller des Laomedon sich mit zwei Darstellern von Satyrn, der des Herakles mit dem des Silen unterhält. Dieser ist wie die Schauspieler ein bärtiger Mann. Sein Kostüm besteht aus einem mit weißen, regelmäßig gereihten, also künstlichen Zotteln bedeckten Trikot (χορταῖος, μαλλωτὸς χιτών). Ueber die linke Schulter hängt ein Pantherfell, im linken Arm liegt ein Stab. Die rechte Hand hebt die Maske empor. Sie hat Diadem und Kranz, über die Ohren fallende Haare, spitzen Bart, sehr kleine Augen, und zahlreiche Runzeln auf Stirn und Wangen. In dem wieder wenig geöffneten Mund ist die sehr lückenhafte Zahnreihe angedeutet. Die Maske zeigt also alle Kennzeichen hohen Alters. Der Ausdruck ist ernst und würdig.

In der oberen Reihe sind 4, in der unteren 7 Darsteller der Satyrn abgebildet. Es sind durchweg junge Leute mit lockigem, kurzem oder längerem Haar, in dem Binde und Kranz liegt. Der Chor wurde von attischen Bürgern gebildet. Die Mehrzahl (9) trägt einen Schurz aus Bocksfell, einer, Eunikos, (oben links) einen solchen aus dunklem Stoff mit großen Rosetten. Einer (rechts unten) ist mit kurzem, bunt verziertem Chiton und Mantel bekleidet. Wahrscheinlich ist in ihm der Chorführer zu erkennen, in dem durch Stoffschurz ausgezeichneten Eunikos sein Parastates oder ein Führer des Halbchors. Die Masken werden von 9 Choreuten auf der Hand oder wie von den Schauspielern an einer Bandöse getragen. Einer, Nikomedes, hat sie bereits aufgesetzt, einer, Charias, hat keine Maske. Die Satyrmasken haben hohe Stirn mit ein bis zwei Falten, geschwungene Brauen, kleine Stumpfnase, wenig geöffneten Mund, struppige Bärte, glatt zurückgestrichene dicksträhnige, in den Nacken fallende Haare. Vor Charias, dem die Maske fehlt, liegt eine Leier. Eine zweite hält Charinos (unten Mitte). Sein Haupt ist wie das der Choreuten geschmückt, doch trägt er keinen Schurz, sondern eine vor dem Hals geknöpfte und im Rücken herabhängende Chlamys. Trotzdem wird er zu dem Chor gehören, der in älterer Zeit aus 12 Personen bestand. Sophokles erhöhte für die Tragödie die Zahl auf 15. Die Vase lehrt, daß das Satyrspiel diese Neuerung nicht mitgemacht hat; ebensowenig die von Aischylos eingeführte Verlängerung des Chitons oder die Erhöhung des Kopfes durch einen Aufsatz. Keiner der Schauspieler hat das σύρμα oder den Onkos. Wahrscheinlich ist Charinos der zweite Parastates, der neben dem Chorführer und Eunikos die drei Glieder (στοῖχοι) des Chors anführte, die aus je vier Mann bestanden, wenn der Chor κατὰ στοίχους einzog. Er konnte auch aus vier Rotten (ζυγά) zu je drei Mann bestehen, wenn er κατὰ ζυγά einzog. In diesem Fall führte vielleicht Charias ohne Maske mit Leier die vierte Rotte an. In der Tragödie bestand der Chor aus drei Gliedern zu fünf Mann oder fünf Rotten zu drei Mann; in der Komödie bei 24 Choreuten aus sechs Gliedern zu vier Mann oder vier Rotten zu sechs Mann. Die Uebereinstimmung mit

der für die ältere Zeit überlieferten Zahl verstärkt das Vertrauen in die Zuverlässigkeit der Neapler Vase.

Der schon maskierte Nikomedes tanzt einen lebhaften Tanz, wohl die Sikinnis, die dem Satyrspiel eigen ist, wie die Eumeleia der Tragödie, der Kordax der Komödie (Pollux IV 99). Er tanzt offenbar zur Probe vor dem sitzenden Demetrios, einem Jüngling mit Chlamys und vollem Kranz im Haar, der eine Rolle in der linken Hand hält, während eine zweite an seiner kleinen Bank lehnt. Sicher haben wir in ihm den Chorodidaskalos zu erkennen, der den Chor und die Schauspieler einübte und oft mit dem Dichter identisch war.

Gesänge und Tänze des Chors wurden von einem Flötenbläser begleitet, der an der Spitze des Chors in die Orchestra einzog. Ein solcher sitzt auf einem Sessel mit geschwungener Lehne und ebensolchen Beinen, wie die Schauspieler im Aermelkleid, das reich mit dem laufenden Hund, Spiralen und Blumen verziert ist. Um die Beine ist ein Mantel geschlagen. Das langgelockte Haupt trägt Binde und Kranz. Mit vorgeneigtem



Abb. 98. Satyrspiel-Vase in Neapel, Rückseite.

Kopf bläst der Künstler die Doppelflöte, während der Kitharist Charinos vor ihm einen Gestus macht, der wohl eher Bewunderung als Taktschlagen oder Gruß bedeuten soll. Der beigeschriebene Name des Auleten Pronomos wird mehrfach literarisch und inschriftlich bezeugt. Er kehrt in einer in Theben und Athen als Komponisten, Flötenbläser und Chorodidaskaloi tätigen Familie öfters wieder. Ein Pronomos war z. B. Lehrer des Alkibiades. Der Aulet spielte besonders in späterer Zeit eine wichtige Rolle, daher trägt er das gleiche dionysische Prachtgewand wie die Schauspieler.

Das Lokal ist durch den Weinstock und zwei Dreifüße als dionysischer Bezirk gekennzeichnet. Die Komposition ist symmetrisch mit freier Responsion und fein durchdacht. Die reich kostümierten Hauptpersonen nehmen die Mitte ein. Dem Silen entsprechen zwei Choreuten. Den Abschluß der oberen Reihe bilden nach außen gekehrt sitzende Jünglinge mit zurückgewandten Köpfen, den der unteren je eine Gruppe von zwei plaudernden Choreuten, von denen der innere irgendwie ausgezeichnet ist. Dem

sitzenden Demetrios entspricht der auf den Stufen des Dreifußes sitzende Philinos, und jedesmal ist mit dem Sitzenden ein Stehender verbunden. Die kunstvolle Anordnung und die ausführliche Wiedergabe des gesamten Personals mit allen Requisiten läßt es wahrscheinlich erscheinen, daß das Bild sich an den Votivpinax eines siegreichen Choregen anlehnt.

Die Rückseite zeigt Dionysos und Ariadne im Thiasos. Wichtig ist, daß die Profile der Satyrn ähnlich sind wie die der Satyrmasken auf der Vorderseite; nur haben sie eine durch Bekränzung verdeckte Stirnglatze. Daraus geht hervor, daß die Masken der Bühne im Allgemeinen den Typen der gleichzeitigen Kunst ungefähr entsprachen. Nur wird dort früher als hier ein gewisses Pathos aufgetreten sein, wie es auch die Masken des Herakles und des Silen bezeugen.

Das Bild der Rückseite zeigt einen großartigen Stil und lebhafte Zeichnung. Von der Hauptgruppe existieren mehrere Wiederholungen. Daher hat v. Salis wohl mit Recht angenommen, daß diese Seite auf ein Werk der großen Malerei, wahrscheinlich eins der von Pausanias beschriebenen Fresken im dionysischen Bezirk zurückgeht (vgl. Teil I Nr. 1 S. 15).

Nr. 35. Mosaik mit Einübung eines Satyrchors. Aus Pompeji in Neapel. Taf. XLIX bis L
Im Unterschied zur Neapler Satyrspielvase zeigt das Mosaik nur einen Teil des Personals für ein Satyrdrama. Der Chorodidaskalos sitzt auf einer Kline, einen weißen Mantel um die Beine geschlagen. Es ist ein alter Mann mit großer Glatze, weißen spärlichen Haaren und spitzem Bart. Er hat einen Knotenstock unter die linke Achsel gestemmt. Die linke Hand hält eine teilweise aufgerollte Schriftrolle. Er richtet den Blick auf die beiden links stehenden Choreuten und scheint ihnen die Maske zu weisen, deren Onkos er mit seiner rechten Hand gefaßt hat und die nebst einer zweiten auf einer niedrigen Basis zu seinen Füßen steht. Es ist die Maske einer Frau mit weißem, hellrot schattiertem Gesicht, dunkelbraunen, gelockten, langen, gescheitelten Haaren, die ein Aufsatz, der Onkos, überragt. Da der Chorege sie demonstrativ gefaßt hält, so wird sie die Maske der Titelheldin sein wie die Maske der Hesione auf der Vase Nr. 34. Neben ihr liegt die Maske des alten Silens mit rotbrauner Gesichtsfarbe, weißem, langem, breitem, gewelltem Bart, weißem, seitlich vollem Haar bei starker Stirnglatze. Eine dritte Maske, deren Hinterkopf kenntlich ist, liegt auf einer höheren Basis hinter dem Choregen. Es ist ein Mann mit rotbraunem Gesicht, dunkelbraunen über den Onkos gelegten Haaren, kurzem Bart. Es ist wohl der Gatte der Heroine. Der Ausdruck ist ernst und finster. Die Mundöffnungen sind durchweg größer als an den Masken der Satyrspielvase. Der Silen hat einen breiten grinsenden Mund, eine plattgedrückte Nase, kreisrunde Augen, zusammengezogene Brauen, einen derben Charakter. Doch sind die Masken noch nicht in den grotesken Formen der römischen Zeit gehalten. Besonders die Maske der Frau hat einen edlen, vornehmen Charakter. Auf diese Maske blicken die beiden Choreuten, von denen der hintere dem rechts vor ihm stehenden die Hand auf die Schulter legt. Beide sind mit einem Schurz aus langhaarigem Fell bekleidet. Der vordere trägt eine zurückgeschobene Maske auf dem Kopf, doch ist diese bis auf die über der Stirn aufstehenden Haare ergänzt. Letztere kennzeichnen den Satyr. Er hat den Oberkörper zurückgeworfen, beide Arme schräge nach unten bewegt und macht mit der rechten Hand einen Gestus des Greifens, mit der linken des Zeigens. Beides gilt, wie der Blick, der Maske. Der Choreut übt also wohl unter Leitung des Choregen die Bewegungen ein, mit denen er das ernste Spiel der Heldin begleiten wird. Seine Haltung drückt komisches Erstaunen aus. Herrmann erklärt

dagegen, daß er Tanzbewegungen mache, zu denen der Chorege mit Hand und Fuß den Takt angebe. Es waren natürlich rhythmische Bewegungen, die die Satyrn unter Gesang ausführten. Begleitet werden sie von dem Flötenbläser, der in voller Vorderansicht zwischen ihnen und dem Chorlehrer steht und die Doppelflöte bläst. Er hat Mundbinde,



Abb. 99. Silen vor der Sphinx. Vase in Neapel.

vollen Kranz, einen weißen Aermelchiton, dessen violetter, mit hellroten Kreuzen versehener Besatz Brust und Schultern bedeckt und zwei breite Streifen auf beiden Seiten bis zum unteren Saum entsendet. Hinter ihm steht ein Jüngling, bei dem es unklar ist, ob er einen um den Arm gewickelten Mantel oder ein Aermelkleid trägt, doch scheint mir letzteres der Fall zu sein. In diesem Fall ist es ein Schauspieler, im ersten Fall ein

Theaterdiener. Ein solcher mit rotem Pilos auf dem Kopf hilft eben einem Jüngling in den χορταῖος des Silens, ein mattrotes, also fleischfarbenes Trikot, das mit hellgrauen Zotteln besetzt ist. Die Kostüme sind also ganz die gleichen wie auf der Vase aus dem Ende des V. Jahrhunderts. Da der Chorodidaskalos, der gewöhnlich zugleich der Dichter ist, einen keilförmig, also altertümlich geschnittenen Bart trägt, so hat man vermutet, daß das Mosaik die Kopie eines älteren Tafelbildes sei, das uns Aeschylus, für den die Glatze bezeugt ist, der als größter Satyrspieldichter galt und der auch noch selbst seine Stücke einstudierte, bei Einübung eines Satyrspiels zeigt (vgl. oben Nr. 27).

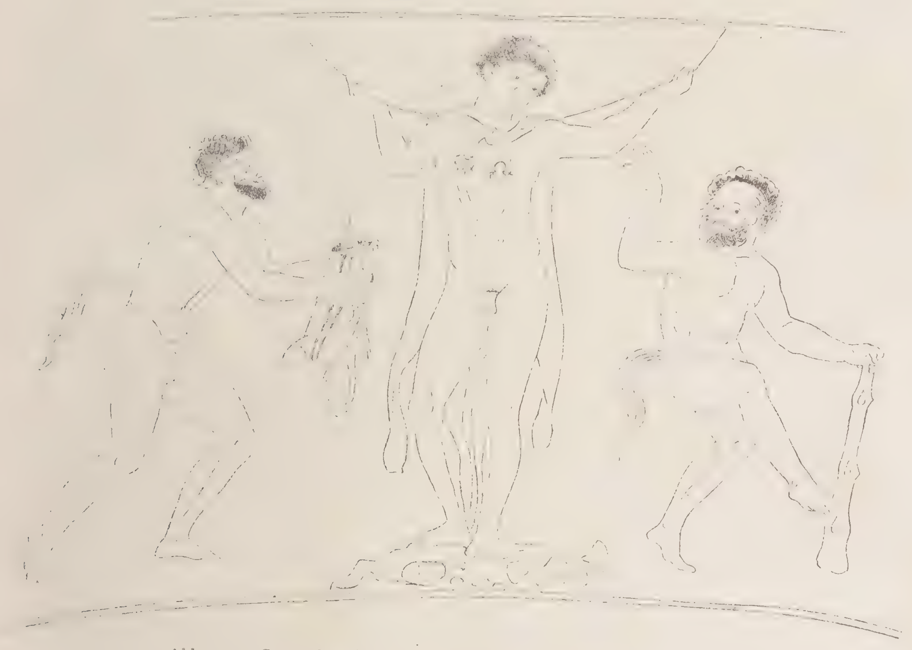


Abb. 100. Satyrn bestehlen den himmeltragenden Herakles. Vasenbild.

Die Szenerie des Mosaiks ist dagegen sicher hellenistisch. Zwei Eckpfeiler und dazwischen zwei Säulen tragen ein Gebälk, über dem sich eine Attika oder niedrige Loggia erhebt, deren Gebälk von zwei Eck- und einem Mittelpfeiler und dazwischen zwei Hermen getragen wird. In den Zwischenräumen stehen gelb gemalte, also goldene Vasen. Ueber den Säulen beginnt eine Kassettendecke, also ein überdeckter Raum. Die Szenerie zeigt mehrere schwere perspektivische Fehler. Man sieht die Innenseite beider Pfeiler, aber die Kassettendecke ist nur schräge von links gezeichnet. Der rechte Pfeiler überschneidet die vornstehende Kline, aber die dahinterstehenden Figuren stehen noch vor der Säule, die mit dem Pfeiler das gleiche geradlinige Gebälk trägt. Gleichen Fehler zeigen mehrere pompejanische Bilder. In den Vorlagen waren wohl nur die einrahmenden Pfeiler vorn ge-

zeichnet, die Säulen im Hintergrund. Mit ihnen rückt auch die Loggia in den Hintergrund, und damit bekommt die Darstellung die größte Aehnlichkeit mit dem Terrakottarelief oben Teil I Nr. 23 und der Asteasvase unten Nr. 43. Auch dieses in Pompeji gefertigte Mosaik gibt also wohl eine unteritalisch-hellenistische Bühne wieder, auf der die Probe stattfindet. Fiechter vermutete eine griechisch-hellenistische Bühne, Rodenwaldt für die verwandten pompejanischen Fresken ein griechisches Tafelbild in Naiskos-Architektur als Vorbild.

Abb. 99—100

Nr. 36. Silen vor der Sphinx. Krater aus Paestum in Neapel. Auf einem Felsen sitzt die Sphinx, wie gewöhnlich mit Löwenkörper, Flügeln und schönem Mädchenkopf gebildet. Vor ihr steht Silen im μαλλωτὸς χιτών mit weißen Zotteln; weichen Stiefeln mit umgekrempeltem Rand (Kothurnen); kleinem gelben Fell mit weißen und schwarzen Tüpfeln, das auf der linken Schulter befestigt und um die Taille gelegt ist, sichtlich ein künstlich gewirktes Pantherfell; schmalem roten mit weißen Punktrosetten und Punktreihen am Saum verzierten Mäntelchen um Oberschenkel und linken Unterarm; roter Binde mit weißer Punktreihe um den Kopf. Er hält in der linken Hand einen Thyrsos. Die rechte Hand erhebt er mit einem Vogel zur Sphinx. Da der Vogel aus der geöffneten Hand nicht fortfliegt, so muß er tot sein. Daraus und aus einer Fabel des Aesop haben Crusius und Robert die Deutung erschlossen, daß Silen die Sphinx gefragt habe, ob er etwas Lebendiges oder Totes in der Hand habe. Als sie auf etwas Lebendiges geraten hat, hat Silen den Vogel totgedrückt und so die Sphinx besiegt. Der Witz besteht also darin, daß Silen an Stelle des Oidipus die Sphinx besteht und daß nicht er ihr Rätsel, sondern sie sein Rätsel raten muß. Das Kostüm des Silens ist vollständig das des Satyrspiels, wie es Pollux bezeugt (IV 118): χλανὶς ἀνθινή, χορταῖος, παρδαλῆ ὑφασμένη, φοινικοῦν ἱμάτιον. Crusius und Robert vermuteten mit Recht, daß das in der Hypothesis zu der Oidipodie des Aeschylus genannte Satyrspiel Sphinx die Anregung zu der Darstellung gegeben hat, und zwar muß dies durch eine Aufführung der Tetralogie geschehen sein, da das volle Bühnenkostüm bewahrt ist. In der Regel wird nur der Inhalt der Stücke illustriert, sowohl von Satyrdramen, wie Tragödien. So schildern zahlreiche Vasen das Treiben der nichtsnutzigen Satyrn, wie sie z. B. auf dem Psykter des Duris unter Anführung des Hermes ausgelassen tollen; auf der Schale des Brygos (oben Abb. 4—6) Iris und Hera belästigen; auf einer Vase in Privatbesitz wie in Euripides Kyklops den schlafenden Unhold, den dessen Blendung vorbereitenden Odysseus und seine Gefährten umhüpfen; auf einer Reihe von Vasen die beliebten Bühnenhelden Perseus und Herakles umgeben oder bestehlen (Abb. 100). Sie alle sind sicher vom Satyrspiel beeinflußt, ohne daß das Kostüm der Aufführung anders als in Ausnahmefällen — wie der Herakles als skythischer Polizist auf der Brygosvase — wiedergegeben wäre. Man will nicht Augenblicksbilder der Aufführung, sondern den Inhalt der Stücke wiedergeben.



Abb. 101. Silen mit Dionysoskind. Statue in Athen.

Nr. 37. **Silen mit Dionysoskind.** Statue aus dem Dionysos-Theater in Athen. Silen im Zotteltrikot, einen Mantel um Oberschenkel und linken Arm, trägt auf der linken Schulter das Dionysoskind, das in der rechten Hand eine Maske vor die rechte Schulter des Silens hält. Es ist die Maske einer Frau mit gescheitelten und gewellten Haaren. Die Augen sind stark umrändert, aber nicht durchbohrt. Der Mund war offen; das Kinn ist abgebrochen. Der Ausdruck ist ruhig und kaum pathetisch, ähnlich wie bei den Masken auf der Neapler Satyrspielvase Nr. 34. Wie dort die Muse, so hält hier der

Abb. 101 bis 102



Abb. 102. Kopf des Silens mit Dionysoskind und Maske.

kleine Dionysos wohl die Maske der Titelheldin des Stückes, mit dem der Stifter der Statue den Sieg errungen hat, da diese sicher als Weihgeschenk zu betrachten ist. Es sind zahlreiche andere Statuen von Silenen im μαλλωτὸς χιτών und Satyrn im Schurz im Dionysos-Theater gefunden worden, ein sinnreicher Schmuck, der auch in anderen Theatern häufig angebracht worden ist. Daß bei den Athener Statuen das Bühnenkostüm beibehalten ist, erklärt sich aus dem Ort der Verwendung. Doch wurde der alte Silen in der Kunst fast durchweg in einem als künstlich erkennbaren Zotteltrikot dargestellt.

Abb. 103 Nr. 38. Statue des Silen. Aus Rom in Berlin. Die Bekleidung ist durch die gleichmäßige Reihung der Zotteln sofort als künstlich erkennbar. Daß der Bühnensilen, nicht ein wirklicher Silen gemeint ist, sieht man an dem Mantel, der wie bei hellenistischen Aphroditestatuen vorn verknotet ist. Der rechte Arm ist ergänzt.



Abb. 103. Statue des Silen, in Berlin.

Neben dem Trikot kommt vereinzelt ein wirklicher Zottelrock über Beinkleidern vor, so bei einer Statue in Paris. Wieseler wollte nur für diese Gewandung die Namen χορταῖος und μαλλωτὸς χιτών gelten lassen, da nur sie die Form eines Chitons hat. Sie kommt jedoch für kein älteres Denkmal vor, und der Name Chiton hat außer seiner speziellen auch die allgemeine Bedeutung „Kleid".

Taf. LI Abb. 104 Nr. 39. Pandora-Krater. Aus Altamura im British Museum. Auf der Vorderseite ist oben die Geburt der Pandora, unten der Tanz von vier Choreuten; auf der Rückseite ist oben der Tanz von Mädchen, unten das Spiel von Satyrn gezeichnet. Der Flötenbläser, der den Tänzerinnen aufspielt, trägt das Aermelkleid, das offenbar alle Flötenbläser von der Bühne entlehnt haben. Ein Zusammenhang zwischen oberer und unterer Reihe ist für die Rückseite nicht erkennbar, also auch für die Vorderseite nicht zu erwarten. Es hätte sonst nahe gelegen, in der unteren Reihe den Chor zu einem Theaterstück „Pandora" zu sehen, dessen Inhalt in der oberen Reihe wiedergegeben wäre. Die vier Choreuten sind als Pane durch Bockshörner, Bocksgesichter, Bockshufe gekennzeichnet, in ihrer Tracht, dem kleinen Schurz, deutlich von Theatersatyrn beeinflußt. Pane als reine Phantasiegestalten umtanzen mehrfach die aus der Erde auftauchende Kore. Die Bocksdämonen auf der Pandoravase sind deutlich als verkleidete Menschen charakterisiert.

Der Schurz ist jedoch das einzige, was bei ihnen an das Theater erinnert. Der Flötenbläser trägt kein Aermelkleid. Umgekehrt hat derjenige der Rückseite, der zu einem sicher nicht theatralischen Tanz bläst, den χειριδωτὸς χιτών. Wir haben also nur einzelne dem Theater entlehnte Elemente, keine Nachbildung einer Aufführung. Man hat die Vase zur Erklärung des Namens und des Ursprungs der Tragödie benutzt. Die Bildung der Choreuten als Böcke (τράγοι) ist jedoch ganz vereinzelt. Die zahlreichen von Hartwig gesammelten Beispiele tanzender Pane zeigen diese durchaus als die gewöhnlichen Phantasiegeschöpfe, nicht als verkleidete Menschen. Die Annahme von Körte, Wernicke, Hartwig, Dieterich, v. Wilamowitz, daß der Pandorakrater einen Chor wirklicher τράγοι für die Tragödie beweise, ist mit Reisch und Kuhnert abzulehnen. Zur Zeit, als der Pandorakrater gemalt wurde, um 450 v. Chr., war längst das Satyrspiel mit pferdeohrigen und pferdeschwänzigen Satyrn von der Tragödie abgesondert, in der weder Satyrn noch Böcke

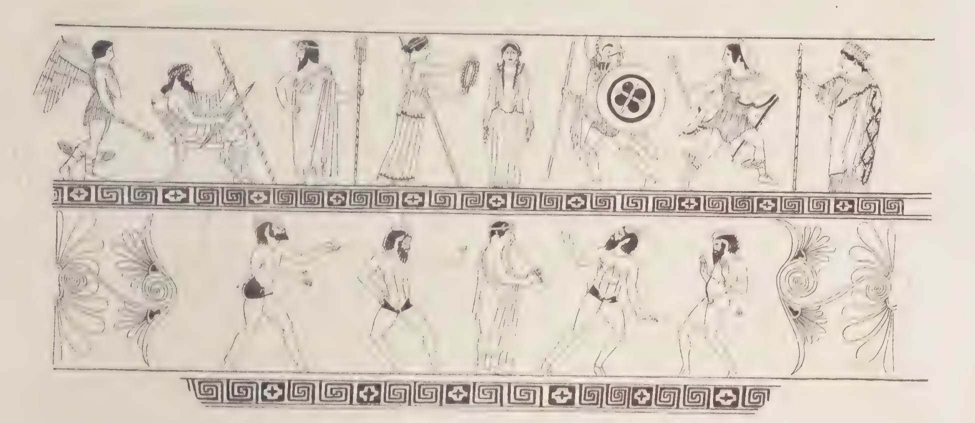


Abb. 104. Pandora-Krater, in London.

mehr vorkamen. Wenn der Satyr in dem verlorenen Satyrspiel „Prometheus als Feuerbringer" des Aeschylus gelegentlich Bock genannt wird, oder wenn er in Euripides' Kyklops und auf Denkmälern einen Schurz aus Bocksfell trägt, so beweist das so wenig wie andere Scheltnamen, z. B. Igel und Affe in den Spürhunden des Sophokles (v. 121 f), mit denen Silen die Satyrn vergleicht, oder wie andere Tierfelle, z. B. das Pantherfell des Papposilen für seine Herkunft. Aristoteles (Poetik 4) bezeugt ausdrücklich die Herleitung der Tragödie aus dem Satyrspiel. Die Satyrn aber werden in der Kunst seit dem VII. Jahrhundert als halbe Pferde gebildet. Sie bilden die Begleiter des Dionysos seit dem VI. Jahrhundert, die Bockmenschen dagegen niemals. Die Mischwesen aus Mensch und Bock sind Pane. Solche mögen gelegentlich in der Komödie ebenso wie andere Tierchöre aufgetreten sein. Ein Ziegenchor ist uns für Eupolis bezeugt. Der Pandorakrater gehört also vielleicht zu den Denkmälern der älteren Komödie. Für die Tragödie lehrt er nichts.



Abb. 117. Mosaikschwelle aus Casa del Fauno in Pompeji.

III. Tragödie.

Die Tragödie entstand in der zweiten Hälfte des VI. Jahrhunderts v. Chr., als an der Stelle des alten Silens Dionysos selbst im Prachtgewand die Führung des Satyrchors übernahm. Bald traten auch andere Götter oder Heroen als Anführer und Sprecher auf und ihnen gegenüber bildeten den Chor nun nicht mehr Satyrn, sondern entsprechende Personen aus der Götter- und Heldensage. Der eigentliche Schöpfer der Tragödie wurde Aeschylus durch Hinzufügung des zweiten Schauspielers, der einen wirklichen Dialog ermöglichte. Nach der Ueberlieferung schuf Aeschylus auch das tragische Kostüm, dessen sämtliche Bestandteile: Aermelkleid (χειριδωτός χιτών), bemalte Maske mit hohem Aufsatz (ὄγκος) und hohen Stiefel (κόθορνος) er dem dionysischen Kult und Festbrauch entlehnt hat. Wie das Wesen der Tragödie als feierliches Spiel aus sagenhafter Vorzeit von Aeschylus endgültig festgelegt wurde, so auch das Kostüm. Sophokles und Euripides haben beides bereichert, aber nicht wesentlich verändert. Seit dem IV. Jahrhundert bis in die spätrömische Kaiserzeit, bis zur Auflösung der Tragödie zu Pantomimus und Einzellied blieb beides abhängig von der klassischen Blütezeit des V. Jahrhunderts. In dieser Blütezeit überwog das Interesse an der literarischen Leistung das Interesse an der Aufführung. Infolgedessen ist die Kunst dieser Periode zwar stark vom Drama beeinflußt, so daß die Sagen in der Regel so dargestellt werden, wie sie die Tragödie geformt hatte. Unwillkürlich übernahm man dabei auch Einzelheiten des Kostüms und der Ausstattung vom Theater. Jedoch erst seit dem IV. Jahrhundert v. Chr., als das Ansehen der Schauspieler, die sich zu Synoden der dionysischen Künstler (σύνοδοι τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν) zusammenschlossen und von Staaten und Fürsten begünstigt wurden, ständig wuchs und als das Virtuosentum immer mehr blühte, da hat die Kunst angefangen, zunächst Einzelbilder von Schauspielern in genauem Theaterkostüm zu schaffen. In frührömischer oder späthellenistischer Zeit ging sie dazu über, Gruppenbilder von Schauspielern, d. h. genaue

Abbildungen ganzer Szenen aus Tragödien wiederzugeben. Da wir aus dieser Periode nur spärliche Bruchstücke der Dramen besitzen, so bilden diese Tragödienszenen eine auch literarisch höchst wichtige und wertvolle Quelle der Erkenntnis.

Nr. 40. Andromeda-Krater. Aus Capua in Berlin. Neben dem Epos wurde im Laufe des V. Jahrhunderts die Tragödie eine gleichwertige Quelle für die Vasenmalerei. Es ist jedoch in der Blütezeit niemals eine Aufführung im Theater, sondern nur der Inhalt der Dramen wiedergegeben worden. Der Einfluß des Theaters zeigt sich in der Form der Darstellung, in der Zuspitzung auf einen dramatischen Moment, an Stelle der früheren epischen Erzählung, und in Einzelheiten, besonders des Kostüms. Am wichtigsten in dieser Beziehung ist der Berliner Andromedakrater, der sich eng an Euripides' in Fragmenten erhaltene Andromeda anschließt. Da diese im Jahre 412 v. Chr. aufgeführt wurde, der

Taf. LII
Abb. 105



Abb. 105. Andromeda-Krater, in Berlin.

Krater aber am Ende des V. Jahrhunderts gefertigt worden ist, so haben wir in ihm ein fast gleichzeitiges Zeugnis für die starke Wirkung des Stücks, ebenso wie in Aristophanes' Thesmophoriazusen (v. 1110—1135) und Fröschen (v. 52—54) aus den Jahren 411 und 405 v. Chr. In der Mitte steht Andromeda mit ausgebreiteten Armen an den Felsen geschmiedet, wie es Euripides beschrieben hat (Fragm. 124 ed. Nauck). Sie trägt als Barbarin phrygische Mütze und ein Aermelkleid, dessen Ornamente: doppelter laufender Hund auf den Aermeln, Pferdeköpfe, Strahlen etc. mit denen auf den Gewändern der gleichzeitigen Neapler Satyrspielvase (oben Nr. 34) genau übereinstimmen. Man sah also sicher derartige Muster auf den damaligen Bühnenkleidern. Der Vater Kepheus links unten ist nur durch die Tiara als Barbarenkönig gekennzeichnet. Perseus rechts unten und Hermes links oben tragen nur eine Chlamys. Aphrodite, die den Perseus bekränzt und im Drama wahrscheinlich als deus ex machina erschien, hat ähnliche Muster auf der Brust wie Andromeda, aber keine Aermel und keine Figuren. Ihre Haare sind ebenso aufgebunden wie die von

Ariadne und der Muse auf der Satyrspielvase. Dagegen hat der Aethiop links oben wieder volles Bühnenkostüm. Er trägt ein Trikot, das an den Beinen mit Zickzack, an den Armen mit Stabreihen verziert ist, darüber einen kurzen Chiton mit genau gleichen Mustern wie Aphrodite auf der Brust und am unteren Rand, dazwischen mit Strahlen und Blumenranken wie an den Schauspielergewändern der Neapler Satyrspielvase. Diese Nebenfigur allein hat den häßlichen Typus der Rasse, während König und Königstochter von Aethiopien edle, griechische Züge zeigen, also wahrscheinlich auch auf der Bühne derartige Masken trugen. Auch der bekränzte Altar rechts oben ist wohl eine Reminiszenz an die Theateraufführung. Die Uebereinstimmung der Gewänder mit denen auf der Neapler Vase, die ein absolut treues Bild der Ausstattung gibt, beweist für die Berliner Vase wenigstens partielle Abhängigkeit vom Bühnenbild. Auf anderen Vasen, z. B. der Talosvase, finden wir zwar auch ähnliche Gewänder, aber nirgends so genau bis in alle Einzelheiten der Muster identische Kostüme wie auf Andromedakrater und Neapler Satyrspielvase. Es ist das alte Festkleid mit figürlichen Streifen, wie wir es von den Göttinnen der Françoisvase kennen. Der wesentlichste Unterschied besteht in der größeren Länge des Chitons der Andromeda. Das paßt zu der Nachricht, daß Aeschylus das σύρμα für die Tragödie eingeführt hat.

In anderen Andromedavasen hat man teils Anschluß an Sophokles teils an Inszenierung auf Provinzbühnen erkennen wollen. Auf der einen Vase im British Museum werden Pfähle eingerammt. Daneben steht eine von zwei äthiopischen Sklaven gehaltene Figur in Trikot und kurzem Gewand, die gewöhnlich für Andromeda, ja für eine als Andromeda gekleidete Puppe erklärt wird, die an die Pfähle gebunden werden soll; von Petersen dagegen als Phineus, den feigen Bräutigam der Andromeda. Auf einer anderen Vase im British Museum ist Andromeda an zwei Säulen gebunden, die Engelmann als Proskenionssäulen erklärt; auf einer Vase in Bari ist sie an die Rücklehne ihres Stuhls gefesselt, den Engelmann für den Ersatz des Felsens auf einer kleinen Bühne hält. Auf allen diesen Vasen wie auf unzähligen anderen, die sich mit dem Inhalt von Tragödien decken, ist genaue Uebereinstimmung mit Aufführungen im Theater weder durch das Kostüm noch durch andere Anzeihen sicher zu beweisen. Sie können daher zur Entscheidung von literarischen, aber nicht von szenischen Fragen herangezogen werden.

Vgl. die Maskengruppen unten Nr. 62—63.

Taf. LIII Nr. 41. Relief aus dem Piräus in Athen, Nationalmuseum. Die Komposition des Reliefs zeigt große Verwandtschaft mit den sogenannten Totenmahlreliefs. Rechts lagert auf einer Kline der inschriftlich bezeichnete Dionysos, in gleicher Haltung, mit gleichen kräftigen Körperformen, mit gleichem kurzhaarigen Rundkopf wie der mit Recht auf Dionysos gedeutete sogenannte Theseus im Parthenon-Ostgiebel. Er hält Rhyton und Schale. Zu seinen Füßen sitzt mit übereinandergeschlagenen Füßen ein Mädchen im langen dünnen Chiton, über den eine Nebris gelegt ist. Von der zu ihr gehörigen Inschrift sind nur IA erhalten. Robert ergänzt Paidia, Schuchhardt Paralia, Svoronos Euthalia. Am wahrscheinlichsten ist Roberts Lesung, da Paidia auch neben Komodia und einer Muse mit Maske auf einer Vase aus Emporion in Barcelona vorkommt (Frickenhaus, Annuari de l'Institut d'Estudis Catalans 1908, 34 ff., Fig. 54—57 Taf. I u. III). Links stehen drei Schauspieler in langem, glatt herabfließendem Aermelkleid mit breiten Gürteln um die Taille. Der mittelste trägt dazu einen kurzen Chitoniskos. Man könnte auch an Trikots und ärmellose Chitone denken, so daß der mittelste einen langen Ueberschlag hätte, doch sind solche Trikots erst auf unteritalischen Vasen des IV. Jahrhunderts für Bühnenkleider

nachweisbar (unten Nr. 42), während auf älteren Denkmälern (oben Nr. 34 u. Nr. 39f.) die Aermel sicher an dem engen Chiton sitzen. Der erste Schauspieler macht den Gestus der Adoration nach dem Gott hin. Die beiden anderen sind einander zugekehrt. Diese beiden halten Tympana in der linken Hand. Die beiden ersten Schauspieler halten je eine Maske, der dritte, dessen Kopf verloren ist, hatte die Maske wohl bereits aufgesetzt. Die beiden erhaltenen Masken sind sehr verscheuert. Daher ist es strittig, ob sie männlich oder weiblich sind. Studniczka wollte die Masken für die von Pentheus, Lyssa und Dionysos in einem Drama Pentheus, wie es zuerst Aeschylus geschrieben hat, erklären. Dagegen haben Robert und Furtwängler mit Recht bemerkt, daß die Maske des mittleren Schauspielers nicht das schroffe Kinn eines „ältlichen, bösen Weibes", wie Studniczka meinte, sondern deutlich einen Backenbart habe, und daß der Schauspieler rechts, dessen Maske mit Stirnbinde Studniczka für die des Dionysos hielt, kleiner sei als die anderen, also nicht den Gott gespielt haben könne. Ich glaube auch an der Maske Scheitelung der Haare zu erkennen, wonach sie sicher weiblich wäre. Jedoch wird Studniczka mit seiner Annahme, daß die Tympana die Schauspieler als Vertreter bacchischer Rollen bezeichnen, recht haben. Der Gott ruht mit einer Geliebten im Kreise seiner Schauspieler wie auf der Neapeler Satyrspielvase. Die Deutung von Denecken auf das Ehrenrelief für einen heroisierten Techniten, dem seine Genossen nahen, und die von Svoronos auf die Trygodaimones von Satyrspiel, Tragödie und Komödie entbehren jeder sicheren Parallele und Begründung, zumal für die von Studniczka fixierte Zeit der Entstehung um 400 v. Chr.

Taf. LIV
Abb. 106

Nr. 42. Medea-Vase. Amphora mit Volutenhenkeln, sogenannte apulische Prachtvase, aus Canosa in München. Das Bild der Medeavase bietet ein gutes Beispiel und einen richtigen Maßstab für den Wert, den die unteritalischen Vasen des IV. Jahrhunderts v. Chr. einerseits für die Literatur, andererseits für szenische Fragen haben. In der Mitte erhebt sich ein von jonischen Säulen getragener, von einem Giebel gekrönter, ringsum offener Bau. Darin sieht man Kreon und seine Tochter in dem Moment, in dem diese infolge der vergifteten, von Medea durch ihre Kinder gesandten Krone sterbend vom Thron herabsinkt. Von rechts eilt ihr Bruder Hippotes in den Bau herein und greift nach dem brennenden Kopfputz, während hinter ihm die Amme flieht, von links die Mutter Merope und der Pädagoge auf das Gebäude zueilen. In der unteren Reihe steht in der Mitte ein von Oistros gelenkter Schlangenwagen. Medea ist im Begriff, den älteren der Söhne, der auf einem Altar steht, zu töten; der jüngere wird von einem Diener mit zwei Speeren im Arm entfernt. Von rechts eilt Iason mit Speer und Schwert, gefolgt von einem Doryphoros, herbei. Am Rande rechts steht inschriftlich bezeichnet der Geist des Vaters der Medea (εἴδωλον Ἀήτου). In der oberen Reihe sind rechts die Dioskuren, links Athena und Herakles, an den Enden je ein Dreifuß auf Säule gezeichnet. Die Dreifüße bezeugen Beziehung zu einem dionysischen Bezirk, also auch zu einem in ihm gelegenen Theater. In dem Gebäude wollen Dörpfeld und Reisch eine Reminszenz an das hölzerne Proskenion erkennen. Aehnliche Gebäude kommen als abgekürzte Darstellung von Palästen vielfach auf stilistisch verwandten unteritalischen Vasen vor. An die Bühne erinnern sicher die Aermelkleider von Kreon, Medea, Aites und des Pädagogen mit ihren bunten Mustern. Daß es nicht Barbarengewänder sind, beweist die Tatsache, daß der griechische König Kreon sie ebenso trägt wie der pontische Barbarenkönig. Dieser und seine Tochter sind vielmehr nur durch die Tiara als Barbaren gekennzeichnet. Die Pädagogen trugen zwar auch im Leben Aermelchitone, aber sicher nicht reiche Verzierung der Aermel, die der Pädagoge hier in gleicher Art wie Medea erhalten hat (rot mit gelben Punkten).

Einzelne Figuren hat also der Vasenmaler sicher der Bühne entlehnt. Den Ornamenten ihrer Gewänder fehlt alles Figürliche. Sie sind gegenüber dem V. Jahrhundert (Satyrspielvase, Andromedakrater) einfacher und geometrischer geworden.



Abb. 106. Medea-Vase, in München.

Es ist strittig, ob die Vase die Medea des Euripides oder eine nacheuripideische Tragödie des IV. Jahrhunderts v. Chr. illustriert. Robert nahm an, daß der Maler eine kühne und freie künstlerische Weiterbildung des euripideischen Stückes geben wollte. Dagegen haben Vogel, Bethe und Furtwängler bemerkt, daß die Abweichungen nicht vom künstlerischen Standpunkt notwendig, sondern rein sachlich seien, und daß sie meistens in späteren literarischen Quellen (Hygin fab. 25; Diodor IV 54, 6 u. 55, 5) über-

liefert seien. So kommt bei Euripides Kreon mit um, auf der Vase nicht. Hippotes ist dort nicht anwesend, Merope wird nicht benannt, die Söhne werden beide getötet, Aietes wird nirgends als gestorben erwähnt. Gerade diese Figur des Eidolon, das so ganz am Rande ohne Rücksicht auf Symmetrie angebracht ist, ist vom künstlerischen Standpunkt aus mindestens überflüssig. Sie deutet Gewissensbisse oder Bestrafung der Medea an, also einen Charakter des Dramas, der der euripideischen Medea keineswegs entspricht. In Einzelheiten wird die bildende Kunst immer von der literarischen Vorlage abweichen, um so mehr, je selbständiger und höherstehend sie ist. Die Münchener Vase scheidet sich aber von Euripides nicht nur durch solche Einzelheiten, sondern durch den ganzen klar angedeuteten Verlauf der Handlung und das ins Sentimentale und Rührselige umgewandelte Ethos.

Die Vase ist wie die meisten Kunstdenkmäler der klassischen Zeit lehrreicher für die Literatur als für Bühnenfragen, da Augenblicksbilder aus Ausführungen von Tragödien überhaupt nicht vor der römischen Zeit nachgebildet werden. Man illustriert die Stücke ihrem Inhalt nach oder schildert die Schauspieler vor oder nach der Aufführung. Einzelne Figuren, wie Könige, Erinnyen, Personifikationen etc., erhielten durchweg Bühnentracht auch auf solchen Denkmälern, die nichts mit dem Theater zu tun haben, weil man sie nicht aus dem Leben, sondern nur von der Bühne her kannte. Die feste Theatertracht ermöglichte es dem Vasenmaler, jede Figur zu charakterisieren: der König trägt ein langes buntes Aermelkleid, oft mit Kreuzbändern; die Amme ein Kopftuch; der Pädagoge einen bis zu den Knien reichenden Chiton, Krummstab, Stiefel mit überfallendem Rand etc.

Nr. 43. Herakles-Vase des Asteas in Madrid. Die Darstellung hat die verschiedensten Erklärungen und Ausdeutungen gefunden, sowohl für die Architektur wie für den geschilderten Vorgang. Der Kernpunkt der Frage ist der, ob eine Tragödienszene im Theater dargestellt ist oder nicht. Abb. 107 bis 108

Der Vorgang an und für sich ist vollständig klar, zumal alle Figuren Namensbeischriften haben. Die Hauptperson genau in der Mitte ist Herakles. Er ist in bedeutend größerem Maßstab gehalten als alle anderen Personen. Er wirkt um so größer, als er auf dem Kopf einen Helm mit zwei Büschen und zwei hohen Federn trägt. Er ist bekleidet mit einem dünnen kurzen Chiton, der nur auf der linken Schulter befestigt ist. Die Agraffe ist weit auf die Brust heruntergeglitten. Darüber trägt er eine in der Mitte des Halses mit großer runder Fibel zusammengesteckte Chlamys, die lebhaft zurückflattert. An den Füßen hat er rankengeschmückte Beinschienen. Von Wahnsinn gepackt, hat Herakles seinen Sohn ergriffen und ist im Begriff, ihn in einen Haufen brennenden Hausrats zu werfen. Die Mutter, Herakles Gattin Megara, flieht zu einer rechts befindlichen Tür mit Gebärde des Entsetzens, indem sie die rechte Hand auf den Kopf, die linke gegen die Brust preßt. Sie trägt offene Locken, einen doppelt gegürteten Chiton mit langem Bausch und Mittelstreifen, einen Mantel mit Schachbrettsaum, Armbänder und Riemenschuhe, Aus einer Art Loggia im Hintergrund sehen die alte, kurzhaarige Mutter des Herakles, Alkmene, sein Freund Iolaos und der personifizierte Wahnsinn, Mania, dem Vorgang zu.

Die Handlung weicht bedeutend von dem rasenden Herakles des Euripides ab, weshalb Vogel und andere eine nacheuripideische Tragödie als Quelle des Vasenmalers angenommen haben. Da aber derartige Vorgänge in Tragödien niemals auf der Bühne gezeigt werden, die Personen auch nicht tragisches Kostüm, sondern Tracht des täglichen Lebens haben, so wäre — wie es meistens der Fall ist — der Inhalt, nicht die Aufführung einer Tragödie illustriert. Es erheben sich aber schwere Bedenken gegen die

Deutung auf eine Tragödienszene. Die Version, daß Herakles seine Kinder verbrennt, geht auf Pherekydes zurück, ist dagegen aus keiner Tragödie bekannt. Der überladene Helm des Herakles hat seine nächste Parallele in dem Helm des Lamachos in Aristophanes' Acharnern. Ueberhaupt hat die ganze Darstellung etwas Burleskes, sowohl in der Erscheinung des Herakles, wie in der Zusammensetzung des Scheiterhaufens aus Wollkorb, unverbrennbaren Vasen, Kästchen etc. neben Stühlen und Fußbänken. Eine Komödienszene ist aber ebenso ausgeschlossen wie eine Tragödienszene, da erstere immer im Kostüm gezeichnet wird. Das führt auf die Zwischengattung, die Hilarotragodia, die Tragikomödie, die Rhinton aus Tarent oder Syrakus in die Literatur eingeführt hat, indem er die tragischen

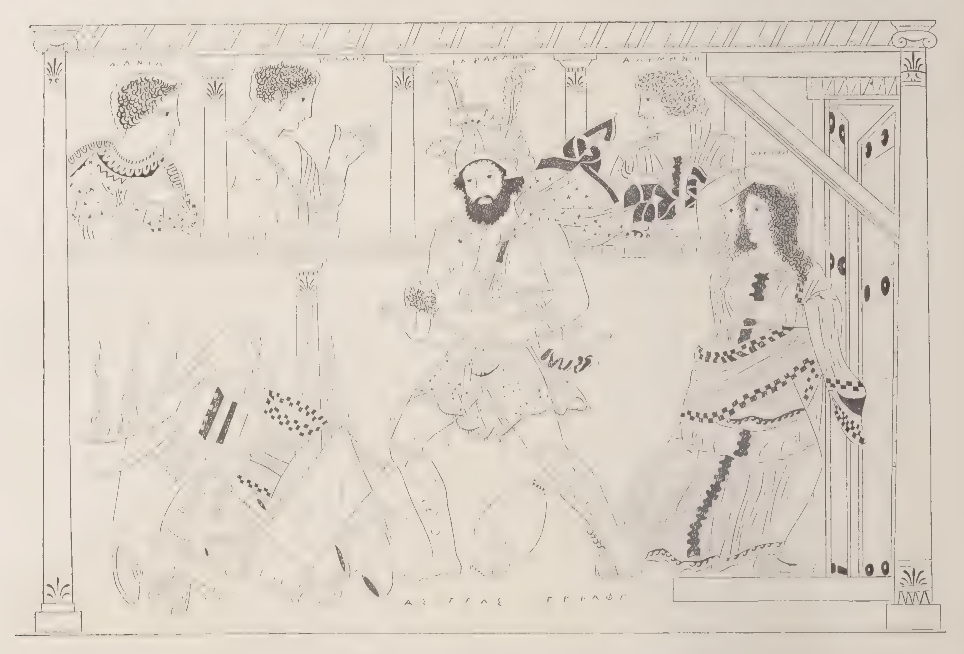


Abb. 107. Herakles-Vase des Asteas, in Madrid, nach Zeichnung.

Stoffe ins Lächerliche umsetzte. Nach den Titeln und den wenigen erhaltenen Fragmenten hat er hauptsächlich Travestien des Euripides verfaßt. Unter ihnen waren Amphitryo und Herakles. Seine Stücke waren in einem aus Griechisch und Italisch gemischten Jargon gehalten. Ebenso sind z. B. die echtunteritalischen Federn auf dem Helm des Herakles zwischen die griechischen Büsche gesetzt. Ich glaube also, daß uns die Vase neben dem Amphitruo des Plautus die beste Vorstellung von dieser wenig bekannten Gattung geben kann. Sie wäre also wie die neuere Komödie und der Mimus im Kostüm des täglichen Lebens gespielt worden.

Zu einer speziell unteritalischen griechischen Darstellung paßt nun auch die vielumstrittene Architektur. Sie stimmt genau mit der auf der Terrakotte von S. Angelo

(Nr. 23) und dem Mosaik mit Einübung eines Satyrchors (Nr. 35) überein, also zwei ebenfalls in Unteritalien gefertigten griechischen Denkmälern. Eine Balkendecke wird vorn von zwei schlanken jonischen Säulen, hinten von einer Art Loggia gestützt. Der



Abb. 108. Vase des Asteas, nach Photographie.

untere Teil der Rückwand scheint mir nicht — wie Bethe und Dörpfeld glauben — auch eine offene Säulenreihe zu sein, sondern — wie Graef und dann auch Pfuhl (im Zusammenhang mit ostgriechischen Grabreliefs) es erklärt haben — eine geschlossene Wand, vor der links eine Säule steht. Bei der ersteren Annahme wäre unverständlich, wo die Unterkörper der zwischen den Säulchen sichtbaren Personen sich befinden. Es öffnet

sich also die Skene mit einer Zwerggallerie auf den Spielplatz. Er hat seitlich geschlossene Wände, aus denen wohl links wie rechts Türen in die Paraskenien führen. Solche Seitenwände haben sowohl die hellenistischen Theater Siziliens (vgl. oben Nr. 11—12), wie die späteren römischen Theater, dagegen fehlen sie den festländischen und östlichen Theatern. Es ist also falsch, wenn Bethe und Frickenhaus die Formen der unteritalischen Bühne, wie sie die Asteasvase kennen lehrt, auf diese Theater übertragen wollen. Die Loggia kann unmöglich mit dem Theologeion der klassischen tragischen Bühne identisch sein, zumal sie nicht einmal bei Asteas als solches dient, sondern neben der einen Personifikation zwei Sterbliche in ihr erscheinen. Sie ist das Episkenion, der Oberstock der Skene, die einen Palast darstellt. Von größter Wichtigkeit ist dagegen diese Bühnenform für die Weiterentwicklung der Skene bis zu Shakespeare, worauf Hauser aufmerksam gemacht hat.

Taf. LV 2 Nr. 44. Schauspieler als König, Wandbild aus Herculaneum in Neapel. Das Bild wurde mit drei anderen zusammen ausgeschnitten und an die Wand gelehnt gefunden, so daß Winckelmann vermutete, die vier Bilder seien aus Griechenland nach Italien gebracht worden. Plinius (XXXV 49) berichtet, daß Muraena und Varro Gemälde mitsamt der Mauer aus Sparta geschickt haben. Da die Ausführung die der meisten Wandbilder Campaniens ungemein an Güte übertrifft, so wäre es nicht unmöglich, daß wir in den vier Bildern nicht nur ungewöhnlich gute Kopien, sondern wirklich Werke einer griechischen Hand besitzen. Kopien sind es freilich doch, und zwar dem Gegenstand nach solche von Votivbildern, wie Robert erkannt hat. Taf. LV 2 zeigt in einem Raum, dessen Hinterwand durch eine Tür durchbrochen ist, einen sitzenden tragischen Schauspieler in weißem Aermelkleid, breitem goldenen hochsitzenden Gürtel, weißen Schuhen mit roten Bändern und Doppelsohle, einem Purpurmantel auf dem Schoß, ein weißes Szepter mit goldener Spitze mit der Rechten aufstützend, in der im Schoß ruhenden Linken ein goldenes Schwert mit hellgrünem Band. Seine Haare sind verzaust, als ob er eben die Maske abgenommen hätte. Diese steht in einem vorn offenen, mit Binden geschmückten Kasten. Sie hat ein gelbes Gesicht und einen hohen Onkos mit braunen, in die Stirn und auf die Schulter fallenden Haaren. Der Hinterkopf ist deutlich sichtbar. An dem Pfeiler, auf dem der Maskenkasten steht, ist ein Brett angebracht, auf das eine kniende Frau, wohl eine Muse, eine Weihinschrift schreibt. Dahinter steht ein Statist, ein Doryphoros, der sich mit beiden Händen auf seinen Speer stützt. Nach der Komposition, den relativ ruhigen Zügen der Maske, der Form des Kothurns und der Form der Schwertscheide gehört das Original des Bildes dem IV. Jahrhundert v. Chr. an.

Taf. LV 1 Nr. 45. Dresdener Schauspielerrelief. Ein Schauspieler im Kostüm des Dionysos thront auf kostbarem Sessel. Er trägt über dem Aermelkleid Nebris, Mantel, Guirlande. Sein Kopf ist mit Eppich bekränzt. An den Füßen trägt er hohe Schnürstiefel (Kothurne), die wie die des Dionysos und der Schauspieler auf der Neapler Satyrspielvase mit Ranken verziert sind. Während jene aber nur hohe Schaftstiefel mit einfacher Sohle waren, finden wir hier hohe Sohlen aus vier dicken Lagen. Neben dem Schauspieler steht links ein kleiner flötenblasender Knabe, rechts eine bewegte Frau, deren Deutung wegen Fehlen des Oberkörpers unmöglich ist. Das Lokal ist durch Felsboden, Hekataion auf Altar, Stele und Vorhang als abgeschlossener heiliger Bezirk gekennzeichnet Der Kopf des Mannes hat einen ausgeprägten Schauspielertypus. Nach dem kostbaren Sessel muß er einen hohen Rang in einem Technitenverein eingenommen haben. Wahrscheinlich war er Vorsteher, Priester des Dionysos und Schauspieler zugleich. Die Datierung des Reliefs schwankt zwischen hellenistischer und frührömischer Zeit. Die Frage hängt mit

der schwierigen nach der Entstehungszeit der sogenannten hellenistischen Reliefs zusammen. Am meisten Wahrscheinlichkeit hat die Datierung ins frühe I. Jahrhundert v. Chr. für sich.

Nr. 46. Thonrelief des P. Numitorius Hilarus in Rom, Thermenmuseum. Das Relief wurde an der Basis einer Grabaedicula gefunden, die an der Rückwand einer vor der Porta Collina an der Via Salaria befindlichen, in Tuffreticulat erbauten Grabkammer stand (siehe die Rekonstruktion Abb. 109), die nach zwei darin gefundenen Inschriften Eigentum des P. Numitorius Hilarus war. Die Bemalung des sogenannten Campana-Reliefs ist vorzüglich erhalten. Dargestellt ist eine Szene aus einer Tragödie, die den Tod des Astyanax behandelte. Odysseus streckt die Hand nach dem phrygisch gekleideten Prinzlein aus, das Andromeda mit der rechten Hand am linken Arm packt. Odysseus und Andromeda tragen Aermelkleid mit breitem Gürtel und Schleppe (σύρμα), darüber Mantel, dicke klotzige Sohlen unter den Stiefeln, also die römische Form des Ko-



Abb. 109. Grabaedicula des Numitorius Hilarus.

Taf. LVI
Abb. 109

thurns. Odysseus hält in der linken Hand das Schwert. Auf dem Kopf trägt er die für ihn charakteristische Schiffermütze. Durch sie drückt sich der hohe lambdaförmige Onkos durch, und an den Seiten hängen rotblonde Locken herab. Andromeda hat niedrigeren Onkos und längere Locken. Das sich ängstlich aneinanderschmiegende Paar eines halbwüchsigen Mädchens und eines ebensolchen Knaben ohne Masken und in der Tracht des täglichen Lebens repräsentieren das Gefolge der trojanischen Fürstin, das ihr in der Gefangenschaft gewiß ebensowenig gefehlt hat wie der Hekuba in den Troerinnen des Euripides. Die römische Bühne verwendete zahlreiche Statisten, zu denen Sklaven geschult wurden.

Als literarische Quelle für die Darstellung kann nicht Euripides in Betracht kommen, da bei diesem Talthybios den noch im Säuglingsalter stehenden Astyanax der Mutter abfordert, sondern entweder Sophokles Αἰχμαλωτίδες oder wahrscheinlicher deren römische Bearbeitung durch Accius in seinem Astyanax.

Der Hintergrund zeigt drei Türen. Die porta regia in der Mitte ist geradlinig bedeckt, die seitlichen hospitalia haben über sich Bögen. Dazwischen eine Aedicula-artige Wanddekoration: je zwei Säulen auf Basen tragen Gebälk und spitzen Giebel. Jederseits ein übereck gesehener Pfeiler. Oben in der Mitte Nereide auf Seepferd, über den Bögen Hermen, über den Pfeilern Dreifüße. Rizzo hält die Architektur, wie Dörpfeld-Reisch die verwandte auf einem parallelen Komödienrelief für ein hellenistisches Proskenion. Dagegen haben Fiechter hier, Puchstein dort, sie als römische scaenae frons erkannt. Für diese spricht auch die von Konsolen getragene Gesimsplatte, die nichts anderes sein kann als ein Bühnendach, wie wir es aus Orange, Aspendos und dem Modell einer römischen Bühne (Nr. 17, 19 und 22) kennen. Ferner spricht dafür die sicher römische Arbeit des Reliefs, dessen nächste stilistische Parallelen solche Tonreliefs sind, die Stempel mit römischen Töpfernamen tragen.

Der obere Abschlußstreifen mit Stierschädeln und Palmetten gehört nicht zur Bühnendekoration, da er an zahlreichen Exemplaren der Gattung wiederkehrt.

Nach der Bauart der Grabkammer und dem Charakter der Inschriften gehört das Grab und sein Inhalt etwa der Zeit des Cäsar oder Augustus an, also in das Ende der Republik oder den ersten Anfang der Kaiserzeit.

Abb. 110 Nr. 47. Marmorbild mit Tragödienszene aus Herculaneum in Neapel. Das Gemälde ist in roten, gelben und violetten Farben gemalt; es wirkt wie ein Aquarell.

Drei Frauen stehen nach links (v. B.) gewandt. Sie sind so über die Fläche verteilt, daß die Hauptperson links fast die Hälfte der Tafel für sich allein beansprucht. Sie hat eine mächtige Maske, die den ganzen Hals verdeckt, mit sehr langen und vollen roten Locken, schräge verzogenen Brauen, erregtem Mienenspiel um Augen und Mund. Sie ist bekleidet mit langem weißen Aermelchiton, ebensolchem Mantel mit gelbem Saum und gelbem Kopftuch. Nach dem viel zu langen Unterkörper muß sie sehr hohe Stelzen unter den Füßen haben. Sie weist mit der rechten Hand nach außen und wendet sich zu der hinter ihr stehenden alten Frau, die nach ihrem Typus, dem verrunzelten Gesicht mit der Hakennase und dem Kopftuch eine Amme ist. Sie trägt über dem Aermelkleid ein nicht klares Gewand. Die rechte Hand hebt einen kolposartigen Teil empor; jedoch konnte ein Kolpos nur durch einen Gürtel herausgezogen werden, der aber im Rücken fehlt. Vielleicht sind also ἐπένδυμα und Mantel gemeint. Die dritte Frau trägt über dem Aermelkleid einen normal drapierten Mantel. Sie senkt trauernd ihr Haupt. Thiersch, Feuerbach, Helbig und Robert haben die Szene wohl richtig aus Euripides' Hippolytos v. 706 ff.

gedeutet, in der Phaidra die Amme in Gegenwart des Chors schilt, weil sie dem Hippolytos ihre Liebe verraten hat. Unmöglich dagegen ist Roberts Bestimmung und Datierung des Originals als des von Euripides' Choregen im Jahre 428 v. Chr. geweihten Votivpinax, was Körte und ich bestritten haben. Die hochpathetische Maske, der hohe Kothurn, die unschöne, unharmonische Komposition sind im V. Jahrhundert undenkbar. Die Inszenierung ist sicher römisch oder frühestens späthellenistisch. Es könnte auch ein anderes Drama gemeint sein, als das altgriechische, etwa eine römische Bearbeitung. Eine Szene



Abb. 110. Marmorbild mit Tragödienszene.

aus einem echt römischen Drama, die passen würde, bietet z. B. die Octavia, angeblich von Seneca, die wahrscheinlich gleich nach Neros Tod (68 n. Chr.) verfaßt ist, im ersten Akt: Octavia fährt in Kränkung und Haß wegen der Ehe ihres Gatten Nero mit Poppaea Sabina auf, von der der Chor gesprochen hat, und die Amme redet teilnahmsvoll zur Ergebung zu. Damit soll keine neue Deutung aufgestellt, sondern nur auf die Möglichkeit einer solchen hingewiesen werden.

Nr. 48. Heraklesbild in Casa del Centenario zu Pompeji. Mit dem Phaedrabild wird auch dieses aus dem V. Jahrhundert in die römische Zeit verwiesen. Bis Abb. 111



Abb. 111. Heraklesbild in Pompeji.

Abb. 112. Priamos und Hekabe. Wandbild in Pompeji.

auf den Herakles links sind die Figuren nicht sicher zu deuten. Den sitzenden König mit Krummstab deutete Dieterich auf Lykos, Robert auf Aleos; die Frau mit dem traurig gesenkten Haupt D. auf Megara, R. auf Auge; den kleinen Mann neben ihr D. auf Amphitruo, R. auf den Chorführer. Dieterich glaubt eine Szene aus dem Herakles des Euripides oder dem nach diesem gearbeiteten Amphitruo des Accius, Robert eine aus der Auge des Euripides zu erkennen. Beide Deutungen sind höchst unsicher. Die Proportionen des Herakles und der Frau zeigen deutlich, daß sich unter ihren langen Gewändern Stelzschuhe verbergen.

Nr. 49. Szenen aus dem Theaterfries im Triclinium desselben Hauses. Die auf drei Seiten des Zimmers erhaltenen Bilder sind durch gemalte Hermen voneinander geschieden. Es wechselt regelmäßig je eine tragische und eine komische Szene ab. Die gänzlich ungeschützten Originale sind jetzt kaum noch erkennbar. Abb. 112 bis 114

a) Priamos und Hekabe; Priamos vor Achill knieend. Mittelbilder der linken Seitenwand. Alle Figuren haben langes Aermelkleid mit Gürtel und hohen Onkos; dagegen keine Stelzen. Daß die Vorlagen des Stubenmalers solche gehabt haben müssen, geht daraus hervor, daß alle Personen der Tragödienbilder größer sind als die Figuren



Abb. 113. Priamos vor Achill. Wandbild in Pompeji.

der Komödienszenen. Priamos trägt gelben Chiton (κροκωτός) und Purpurmantel (φοινικίς); Achill purpurnen Chiton (πορφυρίς) und Mantel; Hekabe grünen Chiton und ebensolchen Mantel (βατραχίς). Der aus der Ilias entlehnte Stoff ist von Aeschylus, dem Tyrannen Dionysios dem Aelteren von Syrakus, Ennius und Accius bearbeitet worden.

b) Medea und ihre Kinder, die ein Pädagoge heranführt. Medea hält das Schwert in der rechten, die Scheide in der linken Hand. Sie trägt grünes Aermelkleid. Der



Abb. 114. Medea und ihre Kinder. Wandbild in Pompeji.

Pädagoge hat das ihn charakterisierende kurze Aermelgewand (rot) und großen Mantel (grün), sowie hohe Stiefel. Die Version, daß der Pädagoge der Medea, die auf den Tod der Kinder sinnt, diese ihr zuführt, weicht von dem berühmten Drama des Euripides ab.

Maaß datierte die Vorbilder der Fresken in frühe hellenistische Zeit. Leo hat mit Recht widersprochen. Die Originale werden nicht viel älter sein als die Kopien, die in der letzten Zeit Pompejis, also im I. Jahrhundert n. Chr., gemalt sind. So käme als Quelle auch ein römisches Drama in Betracht wie die Medea exul des Ennius, eine Umarbeitung des Euripideischen Stückes.

Nr. 50. Wandgemälde in Palermo, Herr und Diener. Aus Pompeji oder Herculaneum. Das Bild ist mit roten Rahmenstreifen auf eine schwarze Wand gemalt. Die Hauptfarben sind kräftige rote und gelbe Töne (kein Blau). Links ist eine geöffnete Tür, auf die der Heros, der ein Schwert an der linken Hüfte trägt, zuschreitet, mit vorgebeugtem Kopf und geballter rechter Hand, während die linke Hand in den Mantel greift. Ihm folgt ein Diener oder Bote, mit langem Stab in der linken Hand, die rechte Hand gestikulierend mit eingeschlagenem Ring- und kleinem Finger vorgestreckt. Beide Personen haben hellbraune Haare und Bart, rote Chitone mit grauvioletten Säumen, Mantel und Kothurne. Die Gesichtsfarbe des Herrn ist röter als die des Dieners, sein Chiton ist länger, sein leichter graugrüner Mantel ist in üblicher Weise drapiert (Himation), der schwere rotgelbe des Dieners dagegen auf der rechten Schulter geknöpft (Chlamys). Der Herr trägt goldgelbe Kothurne mit gleichgetönter hoher Stelze darunter, der Diener braune Schuhe mit niedrigerer Sohle. Der Herr hat hohen Onkos mit langen, gleichmäßig herabfallenden Haaren. Der Diener hat niedrigen Onkos mit kurzen, ungeordneten Haaren. Die Enden der Haare sind nach hinten, seine Bartspitze ist nach vorn aufgebogen. Er hat eine Hakennase wie der Pädagoge auf Nr. 49b und die Amme auf Nr. 47. Taf. LVII

Es gibt in den erhaltenen Dramen eine Anzahl ähnlicher Szenen, doch ist eine bestimmte Deutung unmöglich.

Das komische Gegenstück vgl. unten Nr. 131.

Nr. 51. Wandgemälde in Neapel, Herrin und Dienerin. Aus Pompeji, Casa dei Dioscuri. Dunkelbrauner Rahmen. Rechts ein brauner Streifen, vielleicht als Türpfosten gedacht. Unten breiter hellbrauner Streifen. Grund und Boden gelb. Taf. LVIII

Die Heroine nimmt etwa zwei Drittel des Bildfeldes ein. Sie ist offenbar aus der Tür rechts herausgeschritten und spricht mit hocherhobener rechter Hand zu ihrer Dienerin. Im linken Arm trägt sie ein Kind in rotem Wickelband. Die Dienerin streckt die linke Hand vor und hält in der rechten Hand eine schlanke Kanne. Beide Frauen haben Maske mit angegebenem Hinterkopf und sehr hohem Onkos, von dessen deutlich erkennbarem Rand braune gedrehte Haare herabhängen, bei der Herrin bis tief auf die Brust, bei der Dienerin bis auf die Schultern. Der Onkos der Herrin ist noch höher als der der Dienerin. Die Herrin hat weiße Gesichtsfarbe, pathetisch nach innen hochgezogene Brauen, starke gerade Nase, kurzes Kinn. Die Dienerin hat gelbes Inkarnat, eine Kartoffelnase und ein starkes Kinn. Die Herrin hat einen violetten Aermelchiton mit breitem grünen Saum, langer Schleppe (σύρμα) und goldgelbem Gürtel. Das sehr viel kürzere Aermelkleid der Dienerin ist grün mit hellvioletten Aermeln und breitem gelben und violetten Saum. Wie bei der vorigen Nummer sind die Mäntel des freien und des dienenden Standes so unterschieden, daß die Herrin das weiße Himation in freier Drapierung um linke Schulter und Hüften, die Dienerin die braune Chlamys mit graublauem Saum auf der rechten Schulter gespangt über beide Schultern, Brust und Rücken trägt. Diese Anordnung erlaubt lebhaftere Bewegungen als der lose umgelegte Mantel. Beide Frauen haben Kothurne mit braungelben, also wohl hölzernen Stelzen.

Eine sichere Deutung ist noch nicht gefunden. Sicher spielte das Wickelkind in dem Stück eine wichtige Rolle. Man könnte an Auge mit dem kleinen Telephos oder Danae mit dem neugeborenen Perseus denken. Ersterer Stoff ist von Euripides (nicht zu dem Bilde passend), letzterer von Sophokles (vielleicht ein Satyrdrama), Livius Andronicus und Naevius behandelt worden.

Taf. LIX 1 Nr. 52. Kuchenform in Ostia. Diese und zahlreiche gleichzeitig gefundene zweiteilige Kuchenformen dienten dazu, figürliche Festkuchen (crustulum) von je einem römischen Pfund zu backen, die gleichzeitig mit je $^3/_4$ l Honigwein (mulsum) gelegentlich von Spielen an das Volk verteilt wurden. Die Darstellungen schildern den Inhalt der Spiele, waren also gewissermaßen eßbare Theaterzettel.

Die Kuchenform mit Tragödienszene zeigt drei Figuren im langen tragischen Chiton, dessen Aermel mit sich kreuzenden Linien verziert sind. Der Jüngling in der Mitte trägt darüber einen gefransten Mantel, die vor ihm knieende weinende Frau ein großes Himation, der Diener einen langen fransenbesetzten Schal, dessen herabhängendes Ende er mit der rechten Hand faßt, während er im Begriff ist, mit der linken das andere Ende um den Hals zu wickeln. Der Jüngling hält im linken Arm ein Schwert, die rechte Hand erhebt er wie beteuernd. Er hat einen Reif um den hohen Onkos der Maske gelegt, von dem Locken auf den Rücken herabfallen. Die knieende Frau führt einen Mantelzipfel an ihre Augen, deren Brauen pathetisch schräg stehen. Von ihrem Onkos fallen gedrehte Locken auf Rücken und Schultern. Der Diener hat einen dicken Bauch, den, wie in der Komödie, zwei Gürtel oben und unten begrenzen. Auch seine Maske mit spira, heruntergezogenen Brauen, breiter Nase und Schalltrichter, den Barthaare begrenzen, erinnern an die Komödie. Wahrscheinlich ist die Szene einer spätrömischen Bearbeitung einer älteren griechischen oder römisch-griechischen Tragödie entlehnt, in der nach echt römischem Geschmack ein alter Pädagoge oder ein Diener ins Burleske heruntergezogen ist. Szenen, in denen eine Frau vor einem Jüngling in Gegenwart einer untergeordneten Person kniet, bieten z. B. Aeschylus' Hektors Lösung mit Andromache vor Achill in Gegenwart des Phoenix und Euripides' Iphigenie in Aulis mit Klytaimnestra vor Achill in Gegenwart des treuen Dieners. Beide Stücke sind bereits durch Ennius für die römische Bühne übersetzt und bearbeitet worden.

Taf. LIX 2 Nr. 53. Lampe in Ostia. Auf dem Spiegel der Lampe ist ein Ehepaar in tragischem Kostüm dargestellt. Die Frau ruht auf einer Kline, der Mann sitzt zu ihren Füßen. Beide halten ein Schwert in ihrer rechten Hand. Ihre Masken haben hohen Onkos mit vollem Lockenkranz um das Gesicht und gedrehten, auf die Schultern fallenden Locken. Ihre Aermel sind mit umlaufenden Streifen verziert. Der Mann hat breiten Gürtel, die ruhende Frau dagegen keinen Gürtel um. Der Mann trägt eine rechts geknüpfte Chlamys.

Höchstwahrscheinlich sind Laodameia und ihr aus dem Hades zurückgekehrter Gatte Protesilaos gemeint, der die trauernde Frau auffordert, sich zu töten, um ihm in die Unterwelt zu folgen. Die gleiche Szene findet sich auf einem Sarkophag im Vatikan, der die Sage im Anschluß an Euripides' Protesilaos illustriert, jedoch ohne Bühnenkostüm. Robert vermutet als gemeinsame Quelle für Lampe und Sarkophag eine Buchillustration. Es wird jedoch für die Lampe eher eine römische Bearbeitung und Inszenierung in Frage kommen. Es gab römische Dramen mit Namen Protesilaos von Pacuvius und Titius.

Taf. LX Abb. 115 bis 116 Nr. 54. Szenen aus dem Mosaik von Porcareccia, bei dem antiken Lorium in Etrurien an der Via Aureliana gefunden, früher in Sala delle Muse, jetzt teils in Sala degli Animali, teils im Magazin des Vatikans. Vielfach stark zerstört und ergänzt. Erhalten in Rom 24 sechseckige Felder, davon 23 mit je zwei Figuren in tragischem Kostüm, eins mit einem sitzenden unbärtigen Dichter, zwei Musen und einem Knaben, die Masken halten; dazu 8 trapezförmige Felder mit je einer Maske, von denen 5 tragisch und 3 bacchisch sind; ein Feld mit Tragödienszene in Berlin. Wir kennen weder die

ursprüngliche Anordnung noch wissen wir, ob wir alle figürlichen Bilder des Mosaiks besitzen. Da aber gerade dreimal so viel sechseckige Felder mit Tragödienszenen wie trapezförmige mit Masken erhalten sind und letztere nichts anderes sind als halbe Sechsecke, so sind wohl sicher alle Hauptfelder erhalten und leicht aneinanderzufügen. Man kann sie nämlich, wenn man das Dichterbild oder das Berliner Stück fortläßt, in einen Streifen mit geraden Längsrändern und gezackten Kurzseiten anordnen, wenn man 8 Reihen von je 3 Sechsecken ineinander schiebt und an die Enden der 8 Reihen abwechselnd oben und unten je ein Trapez anfügt oder wenn man je eine Reihe von 3 Sechsecken mit Trapezen an beiden Enden mit je einer Reihe aus 4 Sechsecken abwechseln läßt (vgl. die Skizzen Abb. 115—116). Man darf vielleicht annehmen, daß die je 3 übereinander gestellten Bilder inhaltlich zusammengehörten, so daß z. B. die 3 Felder, in denen Herakles dargestellt ist, eine Reihe bildeten. Es ist jedoch vollständig unmöglich, die Plätze der einzelnen Bilder genau zu bestimmen.

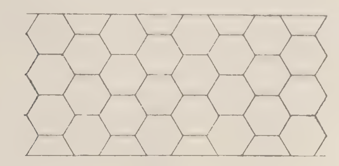


Abb. 115.
Versuch einer Anordnung des Mosaiks von Porcareccia.

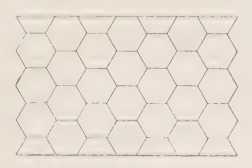


Abb. 116.
Versuch einer Anordnung des Mosaiks von Porcareccia.

a) Herrscherpaar. König und Königin mit Szepter in den Händen. Der bärtige König ruhig stehend, die Königin mit langem Haar lebhaft gestikulierend. Der König trägt grünen Chiton mit gelben Streifen, rotem Saum und Gürtel, dunkelroten Mantel mit gelbem Futter; die Frau hat gelben Chiton mit roten Streifen, grünen Mantel mit blauem Futter.

b) Opfer. Zwei Frauen einander gegenüber vor einem Altar. Die eine lehnt sich darauf mit dem linken Handgelenk und erhebt die rechte Hand, gestikulierend oder nach dem kleinen vierbeinigen Opfertier in den Händen der anderen Frau greifend. Die Frau rechts hat himmelblauen Chiton mit gelbem Gürtel und roten Mantel mit gelbem Futter; die Frau links gelben Chiton mit blauem Saum und grünen Mantel mit blauem Futter.

c) Hermes und eine Seele. Hermes Psychopompos mit großem Kerykeion in der linken Hand führt mit der rechten Hand eine Seele, die hinter ihm schreitet und zu der er sich umwendet. Das Eidolon hat den grünen Mantel über den Kopf gezogen. Es trägt rotvioletten Chiton. Hermes hat gelben Chiton mit grünblauen horizontalen Streifen und Gürtel, darüber mattrote Chlamys. Millin dachte an Hermes mit Megara, die Herakles getötet hat. Man könnte auch an Alkestis denken, die nach ihrem freiwilligen Tod von Hermes fortgeführt wird.

d) Gott und Satyr. Rechts steht ein unbärtiger Mann in voller Vorderansicht, in der linken Hand einen Stab, die rechte Hand gestikulierend zur Seite gestreckt. Sein hoher Onkos ist von einem grauen Kopftuch, einer schwarzen Binde und einem grünen Kranz bedeckt. Er trägt einen grünen Chiton mit roten Streifen, violettem Saum und Gürtel, gelben Aermeln. Der graue Mantel scheint mit dem Kopftuch zusammenzuhängen,

d. h. der Mantel ist über den Kopf gezogen. Rechts von ihm ein kleiner bekränzter Satyr mit gelbem Mäntelchen, einem Pedum in der erhobenen rechten Hand, der eilig nach rechts vorn läuft und sich dabei umsieht. Millin und Wieseler erklären das Bild als Silen und tanzender Satyr. Gegen die Deutung sprechen Bartlosigkeit und Kostüm der großen Figur sowie Bewegung der kleinen Figur. Wahrscheinlich ist erstere ein jugendlicher Gott, Apollon oder Dionysos; in zweiter Linie käme eine Deutung als junger Heros in Frage. Gemeint ist sicher die Hauptperson eines Satyrspiels, in dem die Hauptpersonen neben dem von Silen geführten Satyrchor ja aus Götter- oder Heroensage genommen wurden (vgl. oben Nr. 34 f.).

Alle Figuren tragen Aermelkleider, die vollständig in bunte Streifen zerlegt sind, mit breiten hochsitzenden Gürteln, dazu Mäntel mit abweichend gefärbtem Futter; Masken mit hohem Onkos; unter den Kothurnen mit hohen, vom Gewand verdeckten Sohlen, die nur die Proportionen verraten, noch plumpe Stelzen. Die Farben sind schreiend bunt, die Ausführung ist roh und sorglos. Millins Deutung auf Werke eines einzigen Dichters ist nicht zu erweisen. Gegen die Erklärung aus Euripides spricht entschieden die Bartlosigkeit des Dichters — falls der jetzt verlorene Kopf richtig gezeichnet wurde. Daß sich zu allen Szenen ähnliche Situationen bei Euripides finden, erklärt sich daraus, daß die ganze folgende Entwicklung des Dramas bis zum Ausgang des Altertums von Euripides abhängig ist. Das Kostüm ist sicher spätrömisch. Man könnte daher an das Repertoire einer römischen Bühne denken.

Taf. LIX 3 Nr. 55. Marmorrelief mit Leichenspielen, im unteren Privatgarten der Villa Doria-Pamfili zu Rom, in ein Halbrondel eingemauert. Links und oben unvollständig. Unten auf einer langen tabula ansata die Inschrift: . . . . Fl. Valerianus pater cuius funus feci. [melius est non vixiss]e vitam quam vidisse tantum scelus. . . . . Flavius Valerianus Vater, dessen Leichenbegängnis ich ausrichtete. (Es ist besser nicht) gelebt zu haben, als ein so großes Verbrechen gesehen zu haben. Rechts, in großem Maßstab gehalten, das Brustbild des verstorbenen jungen Flavius Valerianus, dem der Vater die Leichenspiele ausrichtete, oder des Sohnes, der dem verstorbenen Vater die Spiele weihte, was aus der verstümmelten Inschrift nicht ganz klar ist. Am anderen Ende war wohl das Bild des Vaters aufgestellt. Der Dargestellte hat flatternde Haare, einen Lorbeerkranz um die Haargrenze gelegt, in der linken Hand eine Rolle, war also wohl ein junger gekrönter Dichter. Er trägt eine bulla um den Hals, Tunica mit bis über den Ellbogen reichenden Aermeln und Toga mit steif geplätteter trabea in der Form des III. Jahrhunderts n. Chr. Hinter ihm auf zwei Pfeilern eine Art Balkon mit spitzem Dach, darin drei sitzende kleine Figuren. Winckelmann und Wieseler erklären sie für Zuschauer in einer Loge, Arndt und Lippold für ein Maskenscrinium. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß die imagines der Vorfahren des Verstorbenen in einem Wandschränkchen gemeint sind, da diese bei den Leichenfeierlichkeiten in der Prozession aufgeführt und ausgestellt zu werden pflegten. Auch die Halbfigur des Verstorbenen kann als sein Bild gemeint sein, das ebenfalls während der Spiele aufgestellt wurde.

Die in den Spielen tätigen Künstler sind in halb so großem Maßstab dargestellt als der Verstorbene. Neben ihm ein Kitharaspieler im langen, gegürteten Aermelkleid mit Kranz im Haar, vielleicht ein Gesangstragöde (nach Arndt und Lippold Apollon), vgl. unten Nr. 70. Es folgt ein Jüngling in kurzer Tunica, Mantel und Sandalen, mit einer geöffneten Rolle in der Hand (nach Arndt und Lippold der junge Dichter). Zwischen diesen beiden im Hintergrund ein dritter, im Profil gesehener Mann. Dieser scheint zum

Kitharaspiel zu singen, während der Mann mit der Rolle wohl etwas rezitiert. Es folgen drei Schauspieler. Der erste hat hohen Onkos mit langen gedrehten Locken. Er trägt Aermelchiton mit einem vorn giebelförmigen Gürtel und kleinen Mantel im Rücken. Er erhebt gestikulierend den rechten Arm (Hand abgebrochen) und hält im linken Arm eine Keule, stellt also wohl Herakles dar. Unter den Füßen plumpe Stelzen. Im Hintergrund ihm zugewandt ein Schauspieler im Profil, anscheinend mit weiblicher tragischer Maske. Zuletzt Schauspieler im kürzeren ungegürteten Aermelkleid, Mantel, geschlossenen Stiefeln ohne Stelzen. Unbärtige Maske mit hohem Onkos, von dem gewellte Haare herabfallen. Die Maske ist deutlich tragisch; dagegen weicht das Kostüm von dem typisch tragischen ab und nähert sich dem des täglichen Lebens, so daß man an die neuere Komödie denken könnte. Der Fall liegt also umgekehrt wie bei dem Diener auf der Kuchenform Nr. 52, wo das Kostüm im wesentlichen tragisch, die Maske deutlich komisch ist. Auch hier muß man an eine untergeordnete Person im römischen Drama denken, die an die Komödie angeglichen ist. Bei beiden Schauspielern sieht man durch die weite Mundöffnung der Maske die wirklichen Lippen. Zwischen den beiden Tragöden ein von einem Knaben bedientes rundes Instrument, das Winckelmann und Wieseler als Wasserorgel, v. Duhn als Donnermaschine erklären. Gemeint ist wohl eine Szene aus einem Heraklesdrama. Links folgten sicher noch andere Spiele. Möglich sind Komödie, Chor zum Flötenspiel u. a.; vielleicht waren auch die Siegespreise dargestellt. Arndts und Lippolds Vermutung, daß nur die Einstudierung einer vom stiftenden Sohn verfaßten Tragödie gemeint sei, scheint mir unwahrscheinlich. Dagegen spricht auch die verwandte ausführliche Schilderung von Leichenspielen an den Wänden einer Grabkammer der Nekropole von Kyrene, die leider nur nach einer stark interpolierten Kopie bekannt ist.

Nr. 56. Terrakottastatuette eines Jünglings der Tragödie, aus Kleinasien, wahrscheinlich Myrina, in Athen. Es fehlt die rechte Hand. Der Jüngling trägt über einem Aermeltrikot einen auffallend kurzen, hellroten Chiton und großen, weißen, fransenbesetzten Mantel; an den Füßen Sandalen. Die Haare der Maske sind gescheitelt; von dem runden Onkos hängen kurze gedrehte dunkelbraune Locken herab. Die Gesichtsfarbe ist rotgelb. Der Kopf ist nach rechts geneigt. Die linke Hand rafft von innen den Mantel zusammen. Maske und Kleidung stimmen mit dem Achill auf der Kuchenform Nr. 52 überein. Wahrscheinlich ist der von Pollux νεανίας πάγχρηστος genannte, ganz vortreffliche älteste Jüngling gemeint. Achill, Perseus, Hippolytos etc. traten gewiß in dieser Maske auf. Hellenistische Arbeit. Taf. LXI 1

Nr. 57. Dgl., von der Insel Rheneia, dem Begräbnisplatz für Delos, im Museum von Mykonos. Es fehlen rechte Hand, rechter Unterschenkel, linkes Bein von Mitte des Oberschenkels bis auf Vorderteil des linken Fußes. Reste eines weißen Ueberzugs. Taf. LXI 2

Ueber dem Aermeltrikot trägt der Schauspieler einen Chiton, der ungewöhnlich tief gegürtet ist; darüber eine Chlamys, die die linke Hand straff zur Seite zieht. Sandalen. Am hohen Onkos lange, gewellte Locken. Lange, magere Wangen, Ringe um die Augen, vorspringende Mittelstirn. Der tiefe Gürtel hält wohl ein προγαστρίδιον, ein Kissen zur Markierung eines dicken Bauches. Vielleicht der δεύτερος πίναρος, der zweite Schmutzfink, der magerer ist als der erste und der wohl wie dieser ὀγκώδης, aufgeschwemmt, also wohl dickbäuchig war, Ringe um die Augen hatte und dem Namen entsprechend sein Aeußeres vernachlässigte.

Nr. 58. Dgl. eines Mannes der Tragödie, vermutlich aus Kleinasien, angeblich aus Pergamon. Auffallend kurzer Aermelchiton mit hochsitzendem Gürtel, darüber Taf. LXI 3

Chlamys, die um das linke Handgelenk gewickelt ist. Rechte Hand demonstrierend horizontal vorgestreckt. Maske am Hals scharf abgesetzt. Unmäßig hoher, vorgewölbter Onkos mit glatten Haaren. Am besten würde die Beschreibung des σπαρτοπόλιος ἀνήρ bei Pollux passen, des Mannes mit graumelierten Haaren. Rayet hielt die Statuette für die eines πάππος der Komödie.

Taf. LXII 2 Nr. 59. Elfenbeinstatuette eines tragischen Schauspielers, aus Rieti nordöstlich von Rom, früher Sammlung Castellani. Jetzt in Paris, Petit Palais. Es fehlt der linke Unterarm. Die linke Hand war wohl mit einem Attribut vorgestreckt. Die rechte Hand ist mit gebeugten Fingern horizontal an die Brust gepreßt. Der Oberkörper ist lebhaft nach rechts gedreht und zurückgeworfen. Das Aermelkleid ist blau, hat aber zahlreiche eingesetzte gelbe Streifen. Es ist mit linearen Mustern wie Vierecken, Dreiecken, Wellenlinien, sich kreuzenden Strichen, Zickzacklinien etc. verziert. Unter der Brust liegt ein breiter gelber Gürtel, im Rücken ein kleiner Mantel. Man erkennt hinter dem Saum des Chitons sehr hohe Sohlen unter den Füßen. Die frei sichtbaren hohen Untersätze dagegen sind wohl nicht Stelzen, sondern Zapfen zum Einlassen der Figur in eine Basis. Die Maske hat ältliche Züge, sehr große Mundöffnung und Augenöffnungen, unmäßig hohen Onkos mit herabhängenden gedrehten Locken, die seitlich auf die Schultern fallen und in Höhe des Ohrs von einem horizontalen Band umschnürt sind. Es ist wahrscheinlicher die Maske einer älteren Frau als die eines Mannes. Man könnte sich etwa Klytaimnestra mit Elektra streitend, die ihr den Gattenmord vorwirft, oder vor Orestes zurückfahrend, der sie ermorden will, in dieser Weise auf der römischen Bühne dargestellt vorstellen. Cicero (de officiis I 30 § 114) nennt die Rolle der Clytaemnestra neben der der Melanippa als besonders geeignet für solche Schauspieler, die sich durch gute Gestikulation auszeichnen; wahrscheinlich denkt er dabei an eine Aufführung der Clytemestra des Accius. Die Statuette ist eine spätrömische Arbeit.

Taf. LXII 1 Nr. 60. Statue der Melpomene im Vatikan. Ergänzt sind Nase, Lippen, Vorderteil des linken Fußes, linker Unterarm, rechte Hand mit oberem Rand der Maske, sowie der unterste Teil und Nase der Maske.

Die Muse der Tragödie steht mit hoch aufgesetztem linken Fuß, den linken Ellbogen auf den linken Oberschenkel gestützt, in der rechten Hand eine Maske, die an dem Löwenfell als Herakles kenntlich ist. In der linken Hand ist wohl richtig ein Schwert ergänzt, doch käme auch die Keule des Herakles in Betracht. An die unter dem Schutz der Melpomene stehende Tragödie erinnern die wie von einem Onkos in die Stirn hängenden Locken, die dionysische Weinrebe im Haar, das Aermelkleid, der breite hochsitzende Gürtel, die dicke Sohle unter dem geschlossenen Stiefel (Kothurn). Abweichend ist die doppelte Gürtung des über das Aermelkleid (oder Trikot) gezogenen Chitons mit dem langen, über den unteren Gürtel gezogenen Bausch, während am Bühnenkleid die Falten glatt von oben bis unten senkrecht durchlaufen.

Die Maske des Herakles, der in älterer Zeit mehr als derber Tölpel, Fresser und starker Hans aufgefaßt wurde, daher der Komödie und Posse angehörte, wurde seit Euripides' rasendem Herakles geradezu typisch für die tragische Bühne und daher auch für ihre Muse.

Taf. LXIII 1 Nr. 61. Marmorrelief mit tragischen Masken, in Neapel, aus Pompeji. In der Mitte ein kleiner Altar mit Früchten. Jederseits ein Korb, darauf links zwei, rechts eine Maske in Hochrelief. Links vorn Herakles mit dem Löwenfell über dem Kopf. Enden von Haupt- und Barthaar aufgerollt. Stark gewölbte, hochgezogene Brauen, Adler-

nase, vorstehende Backenknochen. Auf die Maske paßt die Beschreibung des μέλας ἀνήρ bei Pollux mit schwarzem, krausem Haar und Bart, hohem Onkos, hartem Gesicht. — Die Maske hinter ihm muß trotz der männlichen Züge weiblich sein, da die Haare deutlich gescheitelt und im Bogen zur Seite gestrichen sind. — Rechts sehr jugendliche Mädchenmaske. Haare am Onkos gescheitelt, auf die Schultern fallende kurze Locken, über der Stirn Schleife, am Hinterkopf Haube, von Band begrenzt. — Im Hintergrund jederseits ein Turm. — Reichliche, gut erhaltene Bemalung. Gelb die Basen der Körbe. Orangerot das Flechtwerk der Körbe, die Ornamente des Altars, die Quadern der Türme, Haare, Augenbrauen, Augensterne der Masken. Besonders fein sind die geschwungenen Brauen des Herakles und der Ansatz seiner Barthaare an der Wange gezeichnet. Die reichliche Verwendung von Farbe ersetzte den Mangel an Sorgfalt in der plastischen Modellierung.

Die Masken müssen zu einem Drama in der Art von Sophokles' Trachinierinnen gehören. Links Herakles und Deianeira, rechts Iole; im Hintergrund ihre von Herakles eroberte Vaterstadt Oichalia, die bei Sophokles (v. 354) ὑψίπυργος hochgetürmt heißt; in der Mitte der Altar, an dem Herakles opfern will, zu welchem Zweck er sich von Deianeira ein Festgewand erbittet und das verhängnisvolle Nessoshemd erhält.

Nr. 62. Marmorrelief mit Masken von Perseus und Andromeda, in München, Antiquarium. Glatte geistlose Arbeit, gut erhalten. Rechts auf Felsen Maske des Perseus mit aufstrebendem, glattem, langem Haar, darum Diadem, Wangenflaum. Unter ihm Medusenhaupt, vor ihm Harpe. Links auf Felsen Maske der Andromeda mit Scheitel, seitlich langen, steif gedrehten Locken, Reif um das Haupt. Unter ihm Wasser mit dem Meerungeheuer (κῆτος). Vgl. oben Nr. 40 und folgende Nr. 63. Taf. LXIV 1

Nr. 63. Wandgemälde mit Masken von Perseus und Andromeda, in Pompeji, Peristyl eines Hauses an der Stabianer Straße, in der Nähe des Theaters, also vielleicht Schauspielerwohnung. Malereien im dritten Stil, also frühestens Augusteischer Zeit. Links an Felsen gelehnt Maske des Perseus mit braunem Gesicht, hohem Onkos und schwarzen, lang herabfallenden Haaren, darüber die in einen Greifenkopf und Greifenflügel auslaufende Hadeskappe, von goldenem Band gehalten. Unter ihm Harpe und ein Gegenstand, den Robert für eine Tasche mit Tragbändern (die κίβισις) hält, der aber wohl nach Analogie der vorigen Nummer das Gorgonenhaupt sein wird. Rechts auf hohem Felsen die Maske der Andromeda mit blassem Gesicht und lang herabfallendem blonden Haar. Unter ihr lehnen am Felsen die Masken ihrer Eltern Kepheus und Kassiopeia. Unten blaues Wasser, aus dem in der Mitte der Kopf des Ungeheuers emportaucht. Perseus ist links, weil nach fester Bühnentradition die Fremden von links auftraten, während die Einheimischen von rechts kamen. Taf. LXIV 2

Robert hat überzeugend nachgewiesen, daß die Masken die einer bestimmten Aufführung von Euripides' Andromeda sind, die 412 v. Chr. zum erstenmal, aber noch unter Nero aufgeführt worden ist, während ihre römische Bearbeitung durch Ennius kaum noch in der Kaiserzeit gespielt wurde. Der Vergleich mit der Berliner Vase oben Nr. 40 zeigt den Unterschied zwischen einer griechischen und einer römischen Inszenierung und Kostümierung desselben Stückes.

Die Maske des Perseus entspricht etwa der des πάγχρηστος, des ältesten der Jünglinge in dem Maskenverzeichnis des Pollux (vgl. Nr. 56).

Das Vorbild für diese und die anderen Maskengruppen des gleichen Säulenhofs sind wahrscheinlich Votivpinakes siegreicher Choregen oder Schauspieler gewesen, die die Masken selbst oder Bilder von ihnen zu weihen pflegten.

Taf. LXV 1 Nr. 64. Terrakottamaske eines alten Orientalen, in Berlin, angeblich aus Theben. Hoher, vorgeneigter Onkos mit schlichtem Haar, kurzer, leicht gewellter Bart, beides rotbraun. Auf dem Kopf blaue phrygische Mütze. Hohe Stirn, Brauen stark zusammen- und hochgezogen. Ungleiche Augen, mit blauen Farbresten; etwas schiefer Mund. Etwa Maske des Königs Priamos.

Taf. LXV 3 Nr. 65. Marmormaske eines Heros, aus Pompeji in Neapel. Sie steht in Relief auf einer Konsole gegen einen glatten Hintergrund, von dem der oberste Teil fehlt. Halbkreisförmiger Onkos, von dem steif gedrehte Locken bis zu den Brauen, vor die Ohren und auf die Schultern fallen. Breite Binde hängt im Bogen über den Onkos, seitlich Schleifen, Enden auf die Schultern. Brauen innere Winkel hochgezogen, schräg gestellt. Augen und Nase edel gebildet. Bart breit und kurz, aufgerollte Löckchen.

Taf. LXV 4 Nr. 66. Marmormaske einer Heroine, aus Pompeji in Neapel. Von dem übermäßig hohen Onkos hängen die Haare in natürlichen dichten Strähnen herab; nur über den Schultern kurze gedrehte Locken. Brauen so schräg gestellt, daß die inneren Enden spitzwinkelig zur Nase stehen; lange gerade Nase; lange Wangen; kräftiges Kinn. Wahrscheinlich Maske der κατάκομος ὠχρά, der blassen Frau mit herabhängendem schwarzen Haar und traurigem Blick. Klytaimnestra, Elektra etc. traten wohl in dieser Maske auf.

Taf. LXV 2 Nr. 67. Terrakottamaske eines Jünglings, aus Selymbria in Nordgriechenland, in Berlin. Auf runder Scheibe mit profiliertem Rand, der jedoch mit Ausnahme des obersten Teiles ringsum abgebrochen ist. Es fehlen auch jederseits Teile des Onkos. Reste von Rot im Gesicht, von Hellblau in den Augen, von dunkler Farbe im Haar.

Zarter Jüngling mit weichen Brauen. Onkos vorgeneigt, mit steifgedrehten, radial angeordneten Korkzieherlocken besetzt; seitlich hängen je drei kurze gleiche Locken. Das besser erhaltene Gegenstück zeigt eine Frau mit Sphendone, Scheitel, glatten Haaren, Ohrringen und gleichen Seitenlocken wie der Jüngling. Es ist also wohl ein junges Liebespaar aus der Tragödie gemeint, etwa der ἁπαλὸς νεανίσκος und die κούριμος παρθένος, Haimon und Antigone oder dgl.

Abb. 117 = Vignette oberhalb „Tragödie" S. 102 Nr. 68. Mosaikschwelle aus der Casa del fauno zu Pompeji, in Neapel. Rechtes Drittel. Der Mosaikstreifen lag ursprünglich am Ende der Fauces im Eingang zum Hauptatrium. In eine wundervolle, aus mannigfaltigen Früchten und Blättern bestehende, durch breite Schleifen und geschliffene Glasringe zusammengehaltene Guirlande sind zwei nach auswärts gekehrte tragische Masken gelegt. Durch weiße Gesichtsfarbe wird die linke als weiblich, durch rotgelbe Hautfarbe die rechte (abg.) als männlich erwiesen. Sonst stimmen beide genau miteinander überein. Von dem hohen Onkos fallen lange, in kleinen lebhaften Wellen gelockte braune Haare in wirrer, dicker Fülle herab und verdecken die ganze Stirn sowie große Teile der Wangen. Die Brauen steigen sehr steil nach innen empor. Die Augen sind kreisrund und von starken Ringen umgeben. Ueber die Nase laufen merkwürdige horizontale Rinnen. Der Ausdruck ist hochpathetisch. Gemeint sind wahrscheinlich die κατάκομος ὠχρά und der πάγχρηστος νεανίσκος.

Durch Fundort und Technik werden diese Mosaiken in das II. Jahrhundert v. Chr. datiert.

Die Einfügung von Masken in Guirlanden erscheint so häufig in Reliefs, Mosaiken, Wandbildern etc., daß wir auf wirklichen Brauch daraus schließen dürfen.

Abb. 118 Nr. 69. Marmorfries aus Pergamon. Gefunden nebst anderen Blöcken auf der mittleren Gymnasionsterrasse, jedoch offenbar von oben herabgestürzt. In eine Eppichguirlande sind die Masken einer alten und einer jüngeren Frau der Tragödie gesetzt.

Beide haben hohen runden Onkos. Die Alte hat Buckellöckchen, die nur seitlich unten etwas aufgelöst sind. Auf dem Rande des Onkos, der bestoßen ist, scheint etwas gelegen zu haben. Das Gesicht ist sehr mager und ganz verrunzelt und verhutzelt. Die jüngere Frau hat einen Scheitel und glatte Haare, die nur seitlich unten etwas gelockt sind. Sie hat Sorgenfalten auf der Stirn und hochgezogene Brauen. Gemeint sind wohl das οἰκετικὸν γρᾴδιον, das dienende alte Weiblein mit runzeligem Fleisch, in einer Haube oder Kapuze (περίκρανον) aus Lammfell, und die μεσόκουρος ὠχρά, die blasse Frau mit halblangem Haar, die bis auf die beschnittenen Haare der κατάκομος ὠχρά ähnlich sah.

Von den anderen Fragmenten zeigt eines eine tragische männliche Maske mit gleichen Haaren wie die alte Frau und deutlicher Bedeckung des Onkos durch ein περίκρανον oder wahrscheinlicher Löwenfell, also wohl Herakles, da die Formen für den διφθερίας, den Diener, der eine Kopfbedeckung aus Fell trug, zu gewaltig sind. Die beiden anderen haben komische Masken (vgl. unten Nr. 166).

Im Theater in Pergamon ist ein Türsturz aus dem Ende der Königszeit mit sieben komischen Masken in Guirlanden gefunden worden, die jedoch nur zwei Typen repräsentieren.

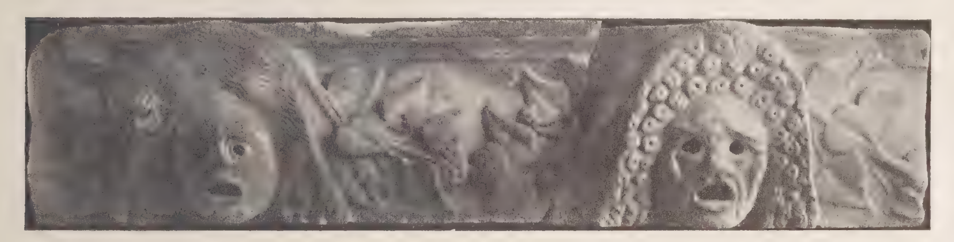


Abb. 118. Marmorfries aus Pergamon.

Nr. 70. Darsteller des Pantomimus. Elfenbeinrelief in Berlin, aus Trier. Taf. LXIII 2 Frühestens aus dem IV. Jahrhundert n. Chr. Es fehlt etwa die untere Hälfte. — Ein Jüngling mit kurzen Locken, im gegürteten Aermelkleid ohne Bausch, einen kleinen Mantel über die Schultern nach vorn gezogen, ein Schwert an doppelter Schnur umgehängt, eine Leier im linken Arm, drei Masken auf der erhobenen rechten Hand. Auf dem Kopf eine mit Binde geschmückte Krone. Aermelkleid und Schwert deuten auf die Tragödie, die Kithara auf Gesang mit Instrumentalbegleitung (Kitharödik), der kronenartige Kopfputz auf Tanz, da er genau so bei einem ausgelassen zum Flötenspiel tanzenden Mann auf einer Tonlampe des Berliner Museums (Nr. 324) wiederkehrt, die Zahn veröffentlichen wird. Die drei Masken sind nicht gewöhnliche Theatermasken, da sie geschlossenen Mund haben. Es sind unten Mann und Frau, oben lockiger Jüngling. Die letzte Maske hat also gleiche Frisur wie der Träger. Diese Haartracht verbietet es, die ältere Erklärung als Muse anzunehmen, und läßt wohl trotz der etwas weiblichen Formen nur die Deutung auf einen Mann zu. Alle Einzelheiten passen vorzüglich zu einem Pantomimen, der in der römischen Kaiserzeit Tragödien tanzte und sang (cantare et saltare tragoedias). Unter dem Ausdruck Tragödien tanzen verstand man stummes Spiel mit dem ganzen Körper, nicht nur mit den Beinen. Schon Livius Andronicus ließ den Schauspieler in den cantica nur agieren, während ein Sänger den Text sang.

Aus diesem Brauch entwickelte sich in Augusteischer Zeit der Pantomimus, der bis zum Ausgang des Altertums blühte. Der Inhalt der Tragödien, deren Stoff man bis zum Ueberdruß genau kannte, wurde zu einem kurzen Libretto (fabula saltica) zusammengefaßt, das ein Chor vortrug, begleitet von rauschendem Instrumental-Orchester (vgl. Lukian, de salt. 63). Ein einzelner Schauspieler in Kostüm und Maske begleitete diesen Vortrag mit ausdrucksvollen Gesten und Bewegungen, die mit höchster Feinheit ausgebildet und differenziert wurden, da derselbe Tänzer hintereinander die verschiedensten männlichen und weiblichen, alten und jungen Rollen vorführen mußte, z. B. in einem Heraklesdrama Herakles, Deianeira, Acheloos, Nessos, Oineus, in einem Apollon-Drama den Gott und seine Geliebte Daphne (Libanios, ed. Foerster IV. orat. LXIV pro saltatoribus, Rede über den Tanz [ὑπὲρ τῶν ὀρχηστῶν] cap. 67 f.; vgl. Lukian, de salt. 36 ff. u. 67 ff.; siehe oben Nr. 26). Da er dabei nicht sprach, so konnten die Masken, wie es auf dem Relief der Fall ist, mit geschlossenem Mund gebildet werden (Lukian, da salt. 29), was dem realistischen Zug der römischen Bühne entspricht. Der blasierte Römer wollte nicht mehr mit Ohr und Geist, sondern nur noch mit dem Auge dem Vorgang auf der Bühne folgen. Es ist das dieselbe Geschmacksrichtung, die in der jetzigen Zeit einerseits zum Ballet, zum mimischen Tanz, zum plastischen Tanz, zum Charaktertanz geführt hat, andererseits zum Kinematographen, in dem man auch Schillers „Kabale und Liebe" und andere Dramen ohne Worte, nur durch Bewegungen aufgeführt sehen kann.

Man konnte in dem Rom der Kaiserzeit nicht nur Tragödien tanzen sehen, sondern sie auch singen hören. Man löste aus den Tragödien Einzellieder heraus, zog auch Dialogszenen zu solchen Einzelliedern zusammen und ließ sie von Sängern im tragischen Kostüm als Soli zur Begleitung der Kithara vortragen. Kaiser Nero trat besonders gern als ein solcher Gesangstragöde auf. Derartige virtuose Gesangsnummern wurden häufig bei Leichenspielen vorgetragen, so bei dem Begräbnis Cäsars Arien aus dem Waffenstreit des Pacuvius und der Elektra des Attilius (Sueton, Caesar 84). Vgl. oben Nr. 55.

Daß derselbe Künstler Tragödien tanzte und sang, beweist nicht nur das Berliner Elfenbeinrelief, sondern auch der Grabstein eines Pantomimen in Mailand. Auf diesem erscheint nämlich auf der einen Seite eine der Berliner ähnliche Figur mit Speer und Masken, auf der anderen Seite dieselbe mit Kithara.

Der Pantomimus hat im späteren Altertum die Tragödie vollständig verdrängt und an ihrer Stelle dem Volk die Kenntnis der alten Sagen vermittelt (Libanius or. 64, Rede über den Tanz, pro saltat. [ὑπὲρ τῶν ὀρχηστῶν], ed. Foerster cap. 73, vgl. cap. 66 ff.). Er hat die Auflösung des ernsten Dramas verschuldet, aber wenigstens seinen Stoff weitergepflanzt und dem Mittelalter überliefert. Als das Trullianische Konzil im Jahre 691 n. Chr. die Aufführung von Mimen und Pantomimen im Theater verbot, wurden sie in den Zirkus verlegt, dessen leere Darbietungen dann freilich den letzten Rest von Geist in den Spielen getötet hat.

IV. Komödie.

Die Komödie hat eine längere produktive Entwicklung gehabt, als die Tragödie. Kleine ausgelassene Dialogszenen sind zuerst im Peloponnes aufgeführt worden. In Attika wurden gleichzeitig an den ländlichen Festen der kleinen Dionysien lustige Lieder im Chor gesungen, gemeinsame Neckereien und Hänseleien ausgeführt. Die dorischen Spaßmacher kostümierten sich als dionysische Kobolde, die attischen Spottchöre nahmen von

Anfang an die mannigfaltigsten Verkleidungen an. Aus der Verbindung dieser beiden Elemente entstand die attische Komödie, die schnell zu dem einzigartigen Kunstwerk sich entwickelte, das für uns Aristophanes aus der Zeit des peloponnesischen Krieges repräsentiert. Außer nach Attika wanderte die dorische Posse auch nach Böotien und vor allem mit den dorischen Kolonisten nach Unteritalien und Sizilien. Aus der dortigen griechischen Phlyakenposse leiteten die campanischen Osker die Atellane ab, die sie nach Rom verpflanzten. So überlebte die derbere eigentliche Posse die viel höher stehende alte attische Komödie, die zur Zeit Alexanders des Großen von dem durch Menander repräsentierten bürgerlichen Lustspiel abgelöst wurde. Diese Gattung wurde im II. Jahrhundert v. Chr. nach Italien durch Plautus, Terenz u. a. verpflanzt, aber in der Kaiserzeit durch Posse und Mimus ebenso verdrängt und aufgelöst, wie die Tragödie durch den Pantomimus.

Nichts spiegelt diese Entwicklung genauer wieder als das Kostüm der Schauspieler in den zahlreich erhaltenen Denkmälern. Sie zeigen uns, wie das Kostüm der peloponnesischen Kobolde in der altattischen Komödie, der böotischen, unteritalischen und oskischen Posse konstant bleibt. Sie zeigen uns die bunten phantastischen Verkleidungen der attischen Chöre und schließlich die Tracht des täglichen Lebens in der neueren Komödie und im Mimus, die beide — wenn auch auf sehr verschiedenem Niveau — das wirkliche Leben schildern und daher in der Schauspielerkleidung nachahmen wollen.

a) Alte Komödie.

Die altattische Komödie ist durch die Verbindung eines an den dionysischen Festen in Attika auftretenden, in mannigfaltiger Weise vermummten lustigen Chors mit der altdorischen Posse entstanden. Beide Elemente kennen wir in ihrer ursprünglichen Form nicht durch literarische, sondern nur durch bildliche Monumente.

Nr. 71. **Attische Vasen mit Tierchören.** Wie in späteren bezeugten und erhaltenen Komödien der Chor häufig in tierischer Verkleidung auftrat, so zeigen uns bereits schwarzfigurige Vasen seit spätestens 520 v. Chr. derartige als Tiere verkleidete Chöre unter Anführung eines unmaskierten Flötenbläsers.

Taf. LXVI Abb. 119 bis 121

a) Taf. LXVI: Vase in Berlin. Links der Flötenbläser. Ihm zugekehrt drei bärtige Choreuten mit Pferdeprotome über dem Kopf, die das Gesicht frei lassen, und anliegendem roten Wams, an dem ein Pferdeschwanz befestigt ist. Sie stützen die Hände auf die Knie, um besser die auf ihrem Nacken reitenden Krieger tragen zu können. Die Reiter haben Chiton, Panzer, Helm mit verschiedenem Zierrat (Federn, Halbmond, Rad). Sie treiben ihre Pferde durch Schläge mit der Hand und dem Zuruf εἶ ὄχει ὄχει an. Vgl. Aristophanes' Ritter 595 ff., wo der Witz des Husarenstückchens nur verständlich ist, wenn die Rosse von Menschen dargestellt werden. Die Vase ist ca. 100 Jahre älter als Aristophanes' Ritter (aufgeführt 424 v. Chr.).



Abb. 119. Vase mit Vogelchor.

b) Abb. 119—120: Vase im British Museum. Vom Flötenbläser fort, aber mit ihm zugewandten Köpfen bewegen sich zwei als Vögel maskierte bärtige Choreuten tanzend nach rechts. Einer ist von vorn, einer von hinten gesehen. Sie haben große Federn auf dem Kopf und an den Knien, Flügel an die Arme gebunden, kleine Federn über den ganzen Körper verteilt, ein enggegürtetes Tierfell. Vgl. Aristophanes' Vögel; die Vase ist spätestens 70 Jahre vor deren Aufführung (414 v. Chr.) gemalt.

c) Abb. 121: Vase in Berlin. Hinter dem Flötenbläser zwei ganz in den Mantel gehüllte Choreuten, wohl mit Hahnenmasken: rote Federn auf dem Kopf, kleine Augen, aufgeblasene Backen, schnabelartige Nasen und Lippen, rote Fleischbeutel unter dem



Abb. 120. Vogelchor.



Abb. 121. Hahnenchor.

Kinn, wie sie bei Hähnen auf sf. Vasen gezeichnet werden.

Diese Vasen treten als vollgültige Zeugnisse neben die literarisch bezeugten Chöre von Wespen, Fröschen, Ziegen etc.

Abb. 122 bis 123

Nr. 72. Korinthische Vasen mit dorischer Posse. Die Ausstattung der Schauspieler sowohl in der alten attischen Komödie wie in der Phlyakenposse ist eine Nachbildung der Erscheinung altdorischer dionysischer Kobolde, die auf zahlreichen korinthischen Vasen trinkend und tanzend abgebildet sind. Den Uebergang von Phantasiebildern aus dem Treiben des mythischen Gefolges des Dionysos zu von Menschen dargestellten Possenszenen vermitteln für uns zwei korinthische Vasenbilder.

a) Abb. 122: Amphoriskos in Athen, mit Rückführung des Hephäst in den Olymp (nach Loeschcke und Schnabel) oder Szene aus dem Zusammenleben von Hephäst und Dionysos (nach Charlotte Fränkel). Wichtig die Verbindung von Dionysos, den Loeschcke und Ch. Fränkel in dem ὀσχοφόρος hinter der Frau (als Thetis, Nymphe oder Semele gedeutet), Schnabel in dem Mann mit Trinkbecher vor dem Maultier erkennen wollen,



Abb. 122. Rückführung des Hephäst, auf korinthischer Vase.

mit den grotesken Dämonen der anderen Vasen. Ihre Kennzeichen sind aufgerissene Augen und Mäuler, struppige Bärte, harmlos listiger Ausdruck, dicker Bauch und dickes Gesäß, eng anliegendes zu kurzes Wams, unter dessen Saum ein riesiger Phallos hervorkommt. Anfang des VI. Jahrhunderts v. Chr.

b) Abb. 123: Vase im Louvre, mit Possenszene, Ertappung und Bestrafung von Weindieben. Ein Aufseher mit zwei Stöcken überrascht Sklaven, die einen Weinkrug



Abb. 123 a. Weindiebe, auf korinthischer Vase.

stehlen, während ein anderer Mann zum Flötenspiel tanzt. Die Rückseite zeigt die Uebeltäter im Weinkeller in unbequemen Stellungen in den Block gespannt. Die Schauspieler dieser ältesten uns bekannten dorischen Posse haben genau dieselben Kennzeichen wie die dionysischen Dämonen der anderen korinthischen Vasen.

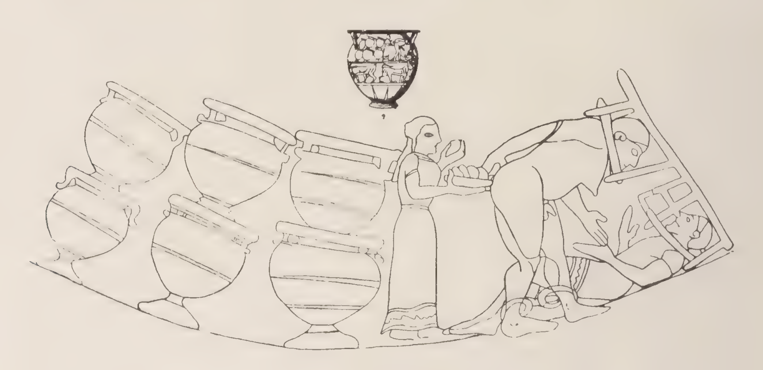


Abb. 123b. Bestrafung von Weindieben. Rückseite der korinthischen Vase Abb. 123a.

Taf. LXVII bis LXXV 1

Nr. 73—96. Statuetten von Schauspielern der alten Komödie. Die von Körte und Winter zusammengestellten Tonfiguren aus der alten Komödie zeigen durchweg folgende, von den dorischen Kobolden ererbte Merkmale: Glotzaugen; breites Maul; dicken ausgestopften Bauch (προγαστρίδιον); ausgepolstertes Gesäß (προπυγίδιον); großen, aus Leder zu denkenden Phallos; Trikot; zu kurzes, steifes, gegürtetes Wams. Häufig sind: ein kleiner Mantel; ein spitzer hoher Hut, der ursprünglich verschiedene Bedeutung hat, später aber wohl allgemein als komischer Narrenhut galt; ein altertümlich keilförmig geschnittener Bart bei Männern; hohe Haartracht bei den Frauen. Im übrigen herrscht in den Stellungen und Gesichtstypen die größte und lustigste Mannigfaltigkeit, entsprechend dem bunten, reichen und verschiedenartigen Inhalt der alten Komödie und auch in Uebereinstimmung mit Pollux IV 143: τὰ κωμικὰ πρόσωπα τὰ μὲν τῆς παλαιᾶς κωμῳδίας ὡς τὸ πολὺ τοῖς προσώποις ὧν ἐκομῴδουν ἀπεικάζετο ἢ ἐπὶ τὸ γελοιότερον ἐσχημάτιστο. „Die komischen Masken der alten Komödie wurden meistens den Gesichtern derer, über die sie spotteten, ähnlich gemacht oder ins Lächerliche umgeformt."

Taf. LXVII 1

Nr. 73. Herakles. Berlin, aus Südrußland. Behaglich mit gekreuzten Beinen auf Keule gelehnt, linke Hand am umgehängten Köcher, an den der Bogen gebunden ist. Getüpfeltes Wams. Löwenfell über Kopf und beide Schultern, vorn die Pfoten verknotet. Trikot gelbrot. Phallos ziegelrot. Wams rot. Fell, Gesicht, Hände dunkelrot. Köcher gelbrot. Replik in Eleusis: Fell gelbbraun, Trikot rotgelb, Keule rot. Replik aus Südrußland: Löwenfell gelb, Aermel hell- und dunkelbraun gestreift. Replik in Delphi: Fell gelb. Diese beiden letzten Repliken sind in Gräbern von Frauen gefunden, von denen das aus Theodosia in Südrußland um 400, das in Delphi ins V. Jahrhundert datiert wird. Der Typus des Herakles gehört sicher dem V. Jahrhundert an und ist in zahlreichen Exemplaren erhalten. Herakles ist eine Lieblingsfigur der dorischen Komödie, so des Epicharm, und aus ihr hat ihn die attische Komödie übernommen. Das attische Drama

hat ihn mit Ausnahme von Euripides' rasendem Herakles auch nur burlesk geschildert, sogar in Sophokles' ernst gemeinten Trachinierinnen, die direkt zur Parodie herausfordern, und mit Absicht in Euripides' Alkestis. In attischen Satyrspielen und Komödien war Herakles wie in der dorischen Posse der unerzogene Kraftmensch, gefräßige Raufbold und unmäßige Genußmensch. In Aristophanes' Fröschen (549 ff.) schildern die beiden Gastwirtinnen, wie Herakles 11 Brote, für 20 halbe Obolen gekochtes Fleisch, viel Knoblauch, Pökelfleisch und Käse mitsamt den Körben vertilgt hat, ohne zu bezahlen.

Nr. 74. Kopf des Herakles, Berlin. Aus Unteritalien, jedoch sehr verwandt dem attischen Typus Nr. 73. Weißer Ueberzug. Gesicht und Löwenohren rot. Sehr drollig der Kontrast zwischen dem heroischen Attribut des Löwenfells mit den wie kleine Hörnchen abstehenden Ohren und dem Gesicht des tölpelhaften Fressers mit den vorquellenden Glotzaugen, der viereckigen Nase, dem breiten lüsternen Maul. Taf. LXVII 5

Nr. 75. Karikatur eines Heros, München. Um den mächtigen Kopf Binde und Blattkranz mit Blume in der Mitte. Schmaler langer Spitzbart. Ganz in dünnen Mantel gewickelt, der bis zum Knie reicht und durch den sich Nabel und Phallos durchdrücken. Im linken Arm eine an beiden Enden verdickte Keule, also wohl Mörserkeule. — Weißer Ueberzug. Haar und Bart rotbraun. Binde dunkelrot. Gesicht rotviolett. Kranz und Keule hellviolett. Mantel blauviolett. Taf. LXVII 1

Möglicherweise nicht Bühnenfigur, sondern phantastische Karikatur, aber dann doch sicher angeregt von Figuren der alten Komödie, wie man sie im Theater sah. Die Bühnenmittel der Komik, wie Glotzaugen, Dickbauch etc., wurden als allgemeine Ausdrucksmittel für Komik von den Handwerkern angewendet.

Nr. 76. Telephos mit dem kleinen Orest, München. Telephos hat sich mit dem kleinen Sohn Agamemnons auf einen runden Altar geflüchtet, um die Griechen zu zwingen, seine Schenkelwunde zu heilen. Er kniet mit dem linken Fuß auf dem Altar, während das rechte Bein mit verbundenem Oberschenkel herabhängt. Im linken Arm das sich sträubende Kind, im rechten Arm ein großes Messer. Auf dem unverhältnismäßig großen Kopf mit Spitzbart ein spitzer Pilos, hier wohl als mysisches Hütchen gemeint. Deutlicher Maskenkopf. Die Terrakotte verhält sich zu ernsten Darstellungen desselben Themas (vgl. besonders die im gleichen Schema komponierte Vase bei Jahn, Telephos Taf. I, S. 4 f.) wie die Parodien des Aristophanes in den Acharnern (v. 326 ff.) und den Thesmophoriazusen (v. 689 ff.) zu der ernsten Szene in Euripides' Telephos. Taf. LXVII 4

Nr. 77. Sitzender Mann, vielleicht Odysseus, München. Zusammengehockt, mit breit auseinanderstehenden Knien sitzend, Kopf nach rechts, auf rechte Hand gestützt, linke Hand hängt über linken Schenkel. Hohe spitze Mütze kann den Odysseus charakterisieren, von dem Donatus (de comoedia 11, 13 ed. Reiff) sagt: Ulixen pileatum semper inducunt, und der über eine List sinnend aufgefaßt wäre. Doch kann der Pilos auch jedem Wanderer, Schiffer oder dgl. zukommen. Auch die Ledermütze (κυνή) der Bauern mag ebenso geformt gewesen sein. Gesicht rot. Vgl. Scriptores physiognomici (ed. Foerster I 74 zweiter Traktat, cap. 67 p. 812 a): οἱ πυρροὶ ἄγαν πανοῦργοι, ἀναφέρεται ἐπὶ τὰς ἀλώπεκας. (Die Feuerroten sind ganz schlecht; man leitet das von den Füchsen her.) Das kann für den Odysseus der Komödie ebenso wie für einen verschlagenen Sklaven passen. Taf. LXVII 3

Nr. 78. Karikatur eines tragischen Helden. Bronze aus Dodona in Athen. Der tragische Onkos mit sorgsam gescheitelten Haaren steht in komischstem Kontrast zu den Glotzaugen, der dicken, breiten Nase, dem breitgezogenen Mund. Der Bart bereits Taf. LXVIII

als Schalltrichter stilisiert. Trikot mit gestricheltem Rand an den Gelenken. Chiton aus grober getüpfelter Wolle mit links übereinandergezogenen Rändern. Schuhe. Der Maulheld scheint eben voller Angst vor einer eingebildeten Gefahr zu fliehen; er setzt über ein Hindernis hinweg, indem er sich mit beiden Händen in die Höhe zieht. Vorzügliche Arbeit.

Taf. LXIX 1 Nr. 79. Erregter Alter. Berlin, erworben in Athen. Ein kahlköpfiger Mann steht breitbeinig und knickebeinig da, den Oberkörper nach rechts zurückgedreht, beide Arme mit lebhafter Geberde horizontal vorstreckend. Dickes Wams, dessen senkrechte Ränder links übereinander greifen. Deutliche Angabe des Trikots an den Gelenken. Schuhe, die die Zehen frei lassen, mit breiter Lasche auf dem Fußrücken. Rand der Maske steht hinten ab. Breite Ohren, durchfurchtes Gesicht. Mit Unrecht dachte Rayet an einen bogenschießenden Odysseus. Körte erinnert treffend an den zornigen Strepsiades am Schluß der Wolken, wenn er die Früchte der Sokratischen Erziehung an seinem Sohn erkennt. Hervorragend gute Arbeit.

Taf. LXIX 2 Nr. 80. Gruppe von zwei angeheiterten Männern. Berlin, aus Griechenland, vielleicht Tanagra. Zwei Männer halten sich umschlungen. Der eine wirft Oberkörper und Kopf wie jauchzend zurück und erhebt das rechte Bein. Der zweite stützt ihn kräftig von hinten und blickt lachend zu ihm empor. Beide haben sichtlich zu tief in den Becher geschaut und schütteln sich vor Lachen. Weißer Ueberzug. Der Stützende (links vom Beschauer) trägt kurzen faltigen hellroten Chiton, der Gestützte anliegendes dunkelrot-violettes Wams und hellblaues Mäntelchen. Haar und Bart des Stützenden rot. Das Wams des Gestützten imitiert nach Form und Farbe deutlich einen nackten dickbäuchigen Körper. Aehnliche Gruppe aus Syrakus mit Unrecht als unecht verdächtigt.

Taf. LXX 1 Nr. 81. Hirte, München. Ein Mann trägt ein großes Kalb auf seinen Schultern, in der Art des Hermes Kriophoros. Um den Kopf Eppichkranz, mit Korymbenbüschel in der Mitte. Gesicht rot. Augäpfel gelb. Augensterne, Lider, Brauen, Mundspalte schwarz. Haar dunkelrot. Trikot gelbbraun. Wams hellgelb, mit rotem Gürtel gebunden, dessen herabhängende Enden nur gemalt sind. Tier und Phallos braunrot. Eine Replik in Berlin aus Thespiae hat Trikot und Wams hellrot (fleischfarben), Gesicht hellviolett, Augen graublau, Haare und Bart braunrot, Mund rot. Vgl. Eupolis Marikas (Schol. zu Sophokles' Oidipus Col. 1600), der zur Stadt geht, um der Demeter Chloe einen Widder zu opfern.

Taf. LXX 2 Nr. 82. Wasserträger, Palermo aus Centuripe. Ein Mann als Hydriaphore ist eine seltene Erscheinung, da sonst Mädchen das Wasser vom Brunnen holen. Der dünne Mantel, der Kopf und beide Arme verhüllt und durch den sich der dicke Bauch samt Nabel durchdrückt, soll vielleicht die züchtige Umhüllung einer Jungfrau karikieren. Sehr fraglich ist auch, ob der Krug Wasser und nicht vielmehr Wein oder Weinsuppe enthält. Die aus seiner Mündung aufsteigenden gedrehten Gebilde könnten stilisierten Dampf oder auf ein Schälchen gelegte Kuchen bedeuten. Wams scheint getüpfelt zu sein. Mantel blau. Gesicht und Bart rot. Linke Braue steht höher als die rechte. Hervorragend scharfe und präzise Arbeit. Eine Variante aus Tanagra (?) in Kopenhagen hat fleischfarbene Maske und blaues Gefäß; ebensolches eine gleiche Statuette in Sammlung Loeb. Diese und eine Replik aus Athen haben das kurze Wams der altattischen Komödie. Robert erklärt diese Figur für den Hermonios, den ein komischer Schauspieler Hermon zur Zeit des Aristophanes erfunden oder kreiert habe, und den Pollux noch unter den

Masken der neueren Komödie aufzählt. Für das Fortleben der Typen der alten Komödie in der neuen vgl. auch die folgenden Nrn. 83—89.

Nr. 83. Wandernder Händler, München. Schwerbepackt schreitet ein Mann mit derbem lustigen Schelmengesicht etwas knickebeinig einher, auf einen Stock gestützt. Der Pilos bezeichnet hier den Wanderer aus niedrigem Stand, den Bauer, von dem wohl hauptsächlich der Filzhut in die Komödie gebracht worden ist. Ueber seiner linken Schulter liegt ein Tragholz, daran hinten ein Bettsack (στρώματα), vorn ein großer Korb hängt, beide vermittelst von Bändern, die den Sack und den Korb umschnüren (vgl. Nr. 103 u. 118). Die Bänder des Korbes bilden zwei sich kreuzende Schleifen. Das Tragholz greift in die Kreuzungsstelle ein. Der Bettsack ist weiß und rot gestreift. Tragholz gelb. Der Korb ist gelb, sein Inhalt (oder Deckel?) schwarz, das seine Wandung quer überschneidende aufgemalte Band schwarz, seine Ränder und die ihn tragenden Bänder sind rot. Trikot gelbbraun, Chiton weiß, Pilos hellrot. Gesicht hellviolett, Lider und Mundspalte schwarz, Lippen dunkelviolett, Bart rot. Phallus und Podex dunkelrot. Vorzügliche Arbeit. Aehnlich mit Sack und großem Korb bepackt ist eine kopflose Statuette in Berlin, angeblich aus Megara. Trikot und Wams hellrot, Phallos rot. Sack und Korb hellblau. Ein in gleicher Weise mit Stock, an Tragholz angebundenem Korb und Stromata ausstaffierter, aber ernst aufgefaßter barhäuptiger Mann auf einem augusteischen Gemälde in Rom, wo er sich von einem Mädchen abwendet, das mit einem Korb auf dem Kopf mit lebhafter Geberde zu ihm spricht. Nach v. Christ stellt die Figur in München den Xanthias aus Aristophanes' Fröschen vor. Nach Robert ist die Münchener Statuette ebenfalls ein Hermonios. Vgl. vorige Nummer. Ein nahe verwandter Typus zeigt neben kleinerem Korb noch eine Feldflasche in der linken Hand. Die rechte Hand stützt den Reisesack. Getüpfeltes Wams und Mantel. Taf. LXXI

Nr. 84 Krieger (?). Berlin, aus Sammlung Komnos. Ein Mann, den der Schild am linken Arm als Krieger oder mindestens als Knappen eines solchen kennzeichnet, hält mit der linken Hand einen Korb vor seinen dicken Bauch und scheint seinen Inhalt ernst und gierig prüfend zu betrachten, indem er die Augenbrauen wichtigtuerisch in die Höhe zieht, die Hand an den spitzen Bart legt und den Zeigefinger in den Mund schiebt (vgl. Nr. 103). Der Pilos kennzeichnet entweder den Krieger oder den Reisenden. Ueber linken Arm hängt Mäntelchen. — Weißer Ueberzug. Gesicht hellrot, Bart dunkelrot. Trikot dunkelbraunrot, Phallos lebhaft rot. — Vielleicht Vorbild des Sphenopogon der neuen Komödie, dessen Namen nach dem altertümlich geschnittenen keilförmigen Bart deutlich auf den Ursprung in der alten Komödie hinweist, in der diese Form fast die Regel ist. — Nach Pollux ist der σφηνοπώγων ἀναφαλαντίας, ὀφρῦς ἀνατεταμένος, ὀξυγένειος, ὑποδύστροπος. Ein sehr guter Sphenopogon in der Universitätssammlung in Rostock (aus Sammlung Herold) stammt aus Megara Hyblea, gehört also der megarischen Komödie an. Ein Krieger mit Schild, angeblich aus Tanagra, erworben in Athen, im Besitz Brückners. Taf. LXX 3

Nr. 85. Landwehrmann. Berlin, aus Kleinasien, wahrscheinlich Myrina. Ein Soldat mit Pilos auf dem Kopf, Schwert und Feldflasche an der linken Seite, wahrscheinlich einer Lanze in der durchbohrten rechten Hand schreitet rüstig aus, obwohl sein Rücken durch einen doppelt umschnürten Bettsack, an den sein kleiner Schild gebunden ist, etwas niedergedrückt wird. Seine linke Hand ist horizontal gestikulierend vorgestreckt. Er trägt über dem gelben Trikot einen blauen Chiton, eine große weiße, auf der rechten Schulter geknöpfte, über linke Schulter und Brust zusammengeschobene Chlamys, an den Füßen dunkelblaue Schuhe. Gesicht gelbrot. Schwertscheibe gelb. Taf. LXXII 3

Nach Robert der Lykomedeios der neuen Komödie, der aber wie der Hermonios auf einen Typus der alten attischen Komödie zurückgeht, den vielleicht ein Schauspieler Lykomedes erfunden hat. Pilos und Spitzbart sprechen dafür, während der längere Chiton auf späteren Brauch weist.

Taf. LXXII 1

Nr. 86. Koch. Berlin, wahrscheinlich aus Megara. Der dicke untersetzte Mann schreitet weit aus, neigt das breite Gesicht leicht vor und scheint lebhaft zu schwatzen. In der linken Hand ein Korb, aus dem ein Fischkopf herauszusehen scheint, dem sich die rechte Hand nähert. Gesicht, Arme, Beine lebhaft rotbraun. Augensterne und Brauen schwarz. Haar (an den Seiten) weiß. Korb hellgelb, Fisch weiß. Chiton weiß, Mantel hellblau. Tongrund zwischen den Beinen neutral dunkelgrau. Nach Robert der Maison, der inländische Koch der neueren Komödie, der aus dem alten megarischen Possenspiel übernommen ist, wozu die wahrscheinliche Herkunft der Terrakotte gut paßt. Kennzeichen sind Glatze und rote Farbe. Die megarische Komödie galt den Athenern (vgl. besonders Prolog zu Aristophanes' Wespen) als Typus für derbe, läppische Scherze. In ihr war der Koch ein tölpelhafter Fresser (Herleitung von μασᾶσθαι kauen). Aehnlich muß er in der sizilischen Komödie Epicharms, in der das Essen eine ungewöhnlich große Rolle spielt, gestaltet worden sein. Da Megara den Athenern wohl die dorische Posse übermittelt hat, darf man diesen Typus vielleicht als dorische Erfindung bezeichnen. Ihre Verfeinerung in der neuen attischen Komödie kennzeichnet am besten der Unterschied zwischen Nr. 86 und der späteren Terrakotte unten Nr. 87. Der längere Chiton von Nr. 86 weist das Stück vielleicht bereits der mittleren Komödie zu, in der der prahlerische und schwatzhafte Koch eine besonders große Rolle gespielt hat.

Taf. LXXII 2

Nr. 87. Dgl. Tarent. Koch mit Korb, aus dem ein langer Tierkopf heraussieht. Rechte Hand vor den dicken Bauch gelegt, hielt, wie ein verwandter Typus beweist, eine Geldbörse. Der Koch hat also Einkäufe auf dem Markt gemacht. Er hat den Kopf tief zwischen die Schultern gezogen und zur Seite gelegt. Chlamys wie vorige Nummer. Spitzer, kahler Schädel. Gesicht hellrot, Mund dunkelrot. Er hat also beide Kennzeichen des Maison. Vgl. vorige Nummer. Da das Grab, in dem die Statuette gefunden worden ist, der hellenistischen Epoche angehört, so repräsentiert die Figur die Ausgestaltung des Maison in der neueren Komödie. Es ist interessant, daß sie in der Heimat der dorischen Phlyakenposse gefunden ist.

Taf. LXXIII 3

Nr. 88. Gepäcktragender Sklave. Berlin, angeblich aus Megara. Nachdenklich steht der Diener da, bepackt mit den Stromata, wie Nr. 83—85 und verwandte Figuren, den Kopf geneigt, die rechte Hand am Bart, die linke unter der Chlamys geballt. Gesicht, Arme und Beine sind hellfleischfarben. Mund und Augenbrauen dunkelrot. Chiton weiß, Mantel hellblau. Eine Wiederholung in Wien, erworben in Athen, hat Gesicht und Beine fleischfarben, Bart weiß, Augensterne schwarz, Mantel hellrot, Gepäck grau.

Die Verwandtschaft in Gewandung und Stil sowie die gleiche Herkunft mit dem Maison Nr. 86 führt darauf, daß auch dieser Typus aus Megara, d. h. ursprünglich der dorischen Komödie stammt. Wahrscheinlich ist es das Urbild des θεράπων κάτω τριχίας der neueren Komödie, für den schon Robert diese Herkunft vermutet hat. Wie die Statuette des Maison (Nr. 86) wohl bereits der mittleren Komödie angehörig. Eine Statuette in Mailand zeigt einen Sklaven mit Bettsack in gleicher Haltung, aber mit Dickbauch, Phallos und im kurzen Wams der alten Komödie.

Sowohl in der dorischen wie in der altattischen Komödie spielen gepäcktragende Sklaven und ihre Schnurren eine große Rolle (φορτικά von φέρειν!).

Nr. 89. Sklave mit Kind. a) Berlin, in Athen erworben. Sitzend, das Wickelkind auf dem linken Arm an seine linke Seite drückend und mit der rechten Hand fassend. Versintert. Am Gesicht, Tuch um Kopf des Kindes und Sitz Spuren von Rot. Taf. LXXIII 1

b) Bonn, erworben in Athen, angeblich aus Böotien. Stehend, Kind im linken Arm horizontal vor die Brust haltend und mit der rechten Hand fassend. Kurzer Mantel. Dicker Bauch. Eine sehr ähnliche Statuette aus Tyndaris in Palermo und im Kunsthandel Athen, vielleicht aus Myrina. Taf. LXXIII 2

c) Tarent, zusammen gefunden mit Nr. 87. Stehend, das Wickelkind im linken Arm schräg vor die linke Brust haltend, die rechte Hand an die rechte Brust legend. Dicker Bauch. Kopf zur Seite gelegt. Kurzer Mantel. Weißer Ueberzug. Gesicht rot. Taf. LXXIII 4

Das ausgesetzte, dann wiedererkannte und anerkannte Kind ist ein ständiges Requisit der neuen Komödie. Das wichtigste Beispiel ist Menanders Schiedsgericht. In diesem fordert der Kohlenbrenner Syriskos das von Daos gefundene Kind seiner Frau ab und nimmt es auf den Arm. Aehnliche Szenen müssen laut Aussage der Terrakotten bereits die alte attische und dorische Komödie gekannt haben. Wichtig und lehrreich ist die Verwandtschaft der attischen Terrakotte b mit der Tarentiner c, noch wichtiger die Uebereinstimmung der Kopftypen der attischen Terrakotte a im typischen Kostüm der alten Komödie mit b und c. Alle drei haben bereits Spira, hochgezogene Brauen und Schalltrichter. Das aber sind die Kennzeichen des ἡγεμὼν θεράπων, des obersten Sklaven, also der Maske, die ebenso wie der Koch nach Aristophanes von Byzanz durch Maison erfunden ist und aus dem megarischen Possenspiel, d. h. der alten dorischen Komödie, stammt. Es ist sehr natürlich, daß das Kind auf dem Arm des wichtigsten Sklaven erscheint. Die Spira, die ein Hauptkennzeichen der Masken der neuen Komödie ist, stammt also aus dem dorischen Possenspiel und ist nichts anderes als die alte dorische Haarrolle.

Nr. 90. Sklave mit Kessel. Berlin, erworben in Athen. Ein glatzköpfiger Mann mit ungeheuer großem Kopf, den er tief zwischen die Schultern gezogen und vorgeneigt hat, so daß die Spitze des keilförmigen Bartes auf dem dicken Bauch liegt. Die linke Hand stützt den großen Kessel auf dem Rücken, die rechte Hand ist wie in Reflexbewegung oder mit Rednergeberde erhoben. Kleine Augen, breite Lider, stark nach außen ansteigende Brauen, schiefe, knollige Nase, große Ohren. Auf der Glatze gelber Aufsatz. Gesicht, Haar, Bart, Arme, Beine rot. Lippen violett. Kessel gelb. Taf. LXXIV 1

Nr. 91. Sklave mit Sack und Pfanne. Berlin, erworben in Athen. Gegenstück zur vorigen Nummer. Der große Kopf ist hier erhoben und zurückgelegt. Die rechte Hand liegt mit gebogenen Fingern neben dem Kopf, als ob sie etwas hielte (nach Pernice eine Schnur um den Sack?), die linke faßt den Stil einer Pfanne, die auf dem auf dem Nacken ruhenden Sack liegt. An dem dicken Bauch ist der Nabel angegeben. Schielende Augen mit vertieften Pupillen, dicken zusammengezogenen Brauen. Kartoffelnase. Großgeöffneter Schalltrichter. Schweinsohren. Ueber die Glatze läuft ein gelber Reif. Gesicht, Haar, Bart, Arme, Beine rot. Sack rot und gelb. Auf der Pfanne gelbe Kuchen mit roten Punkten. Taf. LXXIV 3

Die beiden prächtigen Kerle sind wohl Küchensklaven. Während Nr. 82—89 für die Entwicklungsgeschichte der Komödie wichtig sind, gibt es kaum Figuren, die wie Nr. 90 bis 91 geeignet wären, eine lebendige zutreffende Vorstellung der Xanthias etc. der alten Komödie zu geben. Die Typen der neuen Komödie reichen an die individuelle Lebendigkeit dieser derben Geschöpfe nicht heran.

Taf. LXXIV—V 2

Nr. 92—96. Frauen der alten Komödie. Entsprechend der relativ begrenzten Rolle, die die Frauen in der alten Komödie spielen, ist die Anzahl der weiblichen Figuren, die man auf die alte Komödie beziehen kann, gegenüber den männlichen und im Verhältnis zu den Frauen der neuen Komödie beschränkt. Ein sicheres Kennzeichen ist der ausgepolsterte Leib, den die Frauen wie die Männer haben. Ihre Tracht ist die des täglichen Lebens.

Taf. LXXIV 4

Nr. 92. Frau und Mann im Gespräch, in Würzburg. Daß Frauen dieser Art in der alten Komödie auftraten, und die Statuetten nicht etwa, entsprechend der früheren Deutung, schwangere Frauen darstellen, beweist die Gruppe, in der ein sehr ähnliches Weib mit einem bekränzten spitzbärtigen Mann im Kostüm der alten Komödie gruppiert ist, der eben entsetzt die Hände zusammenschlägt, in höchstem Erstaunen über die Worte der Alten — wie der Jüngling in den Ekklesiazusen, den die alten Frauen begehren.

Taf. LXXIV 2

Nr. 93. Altes Weib. Berlin, angeblich aus Megara. Die alte Hexe hat Kopf, beide Arme und den Körper bis zu den Knien fest in ihren Mantel gewickelt, so daß der kugelrunde Leib sich kräftig durchdrückt. Die linke Hand liegt an der Seite des Leibes, die rechte Hand ist gestikulierend zur rechten Schulter gehoben. Der Oberkörper ist vorgebeugt, der Kopf zur Seite gelegt. Gesicht hat hagere Wangen, Stumpfnase, vorstehende Backenknochen und starken Unterkiefer. Es ist knallgelb, Lippen rot, Augen weiß mit schwarzen Sternen, Haare braunrot. Chiton weiß, Mantel rot. Man darf sich vielleicht die drei alten Weiber in Aristophanes' Ekklesiazusen (v. 877 ff.) ähnlich denken.

Taf. LXXV 1

Nr. 94. Laufende Frau. Heidelberg. Eine Frau scheint vor jemand zu fliehen, indem sie den Kopf zurückwendet und mit der rechten Hand ihren dicken Bauch hält. Um den linken Arm, über Brust, Schulter und Kopf ist ein Mantel geschlagen, der hinter der Eilenden nachflattert. Rundes Gesicht, glatt zurückgestrichene Haare. Haare rot, Chiton rot, Mantel blau.

Taf. LXXV 2

Nr. 95. Verhüllte Frau. Heidelberg, aus Tanagra. Eine Frau hat sich bis auf die Knie fest in ihren Mantel gehüllt, neigt den Kopf stark zur Seite, zieht mit der rechten Hand den Mantel wie verschämt kichernd vor ihren Mund und legt die linke Hand seitlich an ihren dicken Bauch. Häufiger Typus, in 9—10 Exemplaren bekannt: in Chalkis, Athen (aus Athen, dem Piraeus und Tanagra), Petersburg (aus demselben südrussischen Frauengrab wie die Repliken von Nr. 63 und 70), in Berlin (Museum für Völkerkunde, aus der Troas) und im Louvre. Mehrere Wiederholungen haben hohe Frisur.

Taf. LXXIV 5

Nr. 96. Weinende Frau. Athen, Nat.-Mus. Eine Frau heult mit zurückgeworfenem Kopf, indem sie die rechte Hand an die Backe legt. Ein Mantel ist um die Hüften, linke Schulter und Arm gelegt. Die Haare bilden eine Art Spira und in der Mitte einen aufgebundenen Tuff. Eine Wiederholung in München hat hellrotes Gesicht, rote Haare, hellblauen Chiton und weißen Mantel.

Abb. 124 bis 125

Nr. 97. Vase in Petersburg. Attischer Aryballos aus der Zeit um 400 v. Chr. Drei Schauspieler im Kostüm der alten Komödie. Links Mann in großem Mantel, rechte Hand stützt Szepter auf, auf linker Hand Maske eines alten Mannes mit spärlichem weißen Haar, großer Adlernase, kleinem Krönchen, wohl des Zeus. Dann sind die beiden anderen seine Diener. Der eine soll sein Reisegepäck tragen. Er sitzt auf dem gestreiften Bettsack, hält in der linken Hand das Tragholz und ist im Begriff, seine Maske mit der rechten Hand auf den Boden zu setzen. Der dritte Schauspieler steht vor ihm und zeigt ihm seine besonders groteske Maske. Jederseits eine Frau, die links stehende mit Satyr-

maske auf der linken Hand, die von rechts herantretende mit Flöte. Zu ihren Füßen eine fünfte Maske. Das Kostüm der drei Schauspieler entspricht genau dem der Statuetten Nr. 73—92. Da die Vase zur Zeit der mittleren Komödie gemalt ist, so beweist sie, daß diese das Kostüm der alten Komödie unverändert beibehalten hat.



Abb. 124. Schauspieler der mittleren Komödie. Vasenbild in Petersburg.

Die Vase steht ziemlich vereinzelt da, da attische Maler sonst komische Schauspieler nicht porträtiert zu haben scheinen. Vielleicht attisch, vielleicht aber auch lokal kyrenäisch ist eine Oinochoe im Louvre (Abb. 125), die aber wohl keine reine Komödien-



Abb. 125. Parodie auf die Apotheose des Herakles. Vase im Louvre.

szene, sondern eine Karikatur darstellt, die ihre Mittel der Komik dem Theater entlehnt hat. Es ist eine Parodie auf die Apotheose des Herakles. Athena-Nike, bucklig und mit grotesk häßlichen, negerhaften Zügen, lenkt die Kentauren-Quadriga, auf der Herakles

mit Glotzaugen, großer runder Nase und Spitzbart zum Himmel fährt. An Stelle von Hermes führt das Gespann ein springender Mann in bemaltem Trikot, mit bekränztem struppigen Haar, 2 Fackeln in den Händen. Er erinnert an die Phlyaken, doch ist die Vase sicher älter und aus anderer Fabrik als die Vasen unten Nr. 101—125. Wenn auch eine reine Erfindung durch die bildende Kunst möglich ist, so ist Anlehnung an im Theater Gesehenes unzweifelhaft.

Im allgemeinen ist die alte attische Komödie mit ihren politischen und persönlichen Satiren weniger zur Illustration durch Vasen geeignet, als die sizilisch-unteritalische mit ihren Mythenparodien.

b) Phlyakenposse.

Im Anschluß an die dorische Komödie in Sizilien, deren Hauptvertreter Epicharm ist, hat sich in Unteritalien eine derbe Volkskomödie entwickelt, die zuerst nur improvisiert wurde und erst um 300 v. Chr. durch Rhinthon in der reichen und bedeutenden Handelsstadt Tarent literarisch fixiert worden ist. Ihren Inhalt bildet, wie schon bei Epicharm, die Mythenparodie, meistens im Anschluß an die Tragödie, so daß man die Stücke Hilarotragodia, lustige Tragödie nannte, weil sie die Stoffe aus der Götter- und Heldensage, die die Tragödie ernst behandelt hatte, ins Lächerliche zog. Außerdem behandelten die Phlyaken wie Epicharm Stoffe aus dem täglichen Leben, indem sie typische komische Charakterfiguren in drolligen Situationen zeigten. Der Uebereinstimmung im Stoff entspricht die Uebereinstimmung in der äußeren Ausstaffierung der Schauspieler, wie sie der Vergleich zwischen den Statuetten aus Syrakus (Nr. 98—100) und den von Heydemann gesammelten unteritalischen Vasen (Nr. 101—125) bezeugt. Ebenfalls vorhanden, wenn auch weniger eng, ist die Aehnlichkeit sowohl in den Themata wie in der Ausstattung mit der altattischen Komödie und ihren Schauspielern. Hier wie dort Trikot, Phallos, ausgestopfter Leib und ebensolcher Hinterer. Es ist ebenso falsch, die Phlyakenvasen als genaue Quelle für die altattische Komödie zu benutzen, wie jeden Zusammenhang zu leugnen. Stoffe und Schauspielerkostüm sind in der dorisch-sizilischen und unteritalischen Posse vielfach dieselben wie in der attischen Komödie, nur ist alles derber, karikierter, weniger abgeschliffen. Auch die sizilischen und italischen Bildwerke sind gröber, naturalistischer, enger an die wirkliche Erscheinung der Possenreißer angelehnt als die attischen Terrakotten. So tragen z. B. diese fast immer nur ein einfarbiges, selten ein gestreiftes Trikot und darüber den kurzen groben Chiton. Bei den Phlyaken zeigt das Trikot außer dekorativen Querstreifen häufig Falten, Längsnähte und Randsäume. Sie tragen darüber oft ein eng anliegendes, wohl ledernes Wams (Somation, Leibchen), auf das Brustwarzen und Nabel gemalt sind. Darüber wird dann die Tracht des täglichen Lebens: Chiton, Exomis oder Mantel angelegt, immer in zu kurzer Form, so daß der Phallos sichtbar bleibt. Sehr häufig erscheint der nackte gemalte Leib gänzlich unbedeckt, was bei attischen Terrakotten nie vorkommt. Daß aber auch in der altattischen Komödie solche scheinbar ganz nackten, d. h. mit naturalistisch bemaltem Trikot und Wams bekleideten Menschen vorkamen, beweisen die Chorlieder in der Lysistrata (v. 662 f., 686 f. und 1019 ff.), wo erst die Männer, dann die Frauen sich entkleiden, um ihr Geschlecht zu beweisen. Derartige derbsinnliche Szenen sind ein gemeinsames Erbteil aus der altdorischen Posse. Die altattische Komödie hat sie gelegentlich gehabt, aber sie ist im ganzen doch ein Kunstwerk, das über die alte Rüpelkomödie hoch erhaben ist. Die uns hauptsächlich

durch die unteritalischen Vasen bekannte Phlyakenposse ist zwar viel jünger als die altattische Komödie, repräsentiert aber, zumal sie ohne Chor geblieben ist, ein sehr viel älteres Stadium der Entwicklung, dessen Erkenntnis uns, da die Stücke meistens nur improvisiert wurden, ohne die Bildwerke so gut wie versagt wäre. Dank ihnen kennen wir wenigstens die eine der zahlreichen Arten von improvisierenden Possenreißern, die Athenaeus XIV 621 d ff. aufzählt, mit aller wünschenswerten Deutlichkeit. Die Vasen und ebenso wohl auch die Terrakotten gehören dem IV. und III. Jahrhundert v. Chr. an. Manche mögen mehr Berührungspunkte mit der gleichzeitigen mittleren attischen Komödie aufweisen, als wir noch nachweisen können, da ja mythologische Travestie und leichtfertige Behandlung der alten Götter, sowie Darstellung des Lebens auch deren Inhalt bildete. Dagegen ist es ausgeschlossen, die häufig auf den Vasen erscheinende, sichtlich provisorisch aufgeschlagene Bühne für das klassisch-griechische ältere oder das spätere hellenistische Bühnengebäude zu verwerten. Vielmehr wird diese niedrige Bühne mit der aus der Phlyakenposse entwickelten oskischen Posse aus Unteritalien nach Rom gewandert sein, gehört also in die Geschichte des römischen, nicht des griechischen Theaterbaues (vgl. I. Teil S. 50 und 55).

Nr. 98—100. Terrakotta-Statuetten aus Syrakus.

Nr. 98. Mann. Unterschenkel fehlen. Ein echter Sphenopogon mit schlichtem spitzen Bart und hervorquellenden Glotzaugen steht mit geschlossenen Beinen, die rechte Hand vor die Brust gelegt, die linke in die Seite gestemmt, Kopf, beide Arme und Rumpf in einen eng anliegenden Mantel gehüllt, dessen unterer Saum horizontal und parallel zu dem unteren Saum des anliegenden Wamses verläuft. Ein Zipfel hängt links herab. Taf. LXXV 4

Dieser Typus ist besonders gut geeignet, die Aehnlichkeit, ja Identität aller improvisierenden Komödianten (αὐτοκάβδαλοι), der dorischen Dikelisten (von δείκνυμι), wie der unteritalischen Schwätzer (φλύακες) und ihre nahe Verwandtschaft sowohl mit den Komödianten des Epicharm in Sizilien, als auch mit der Rüpelkomödie in Megara und der altattischen Komödie zu beweisen. Man hat nämlich den genau gleichen Typus in Syrakus, in Reggio, in Locri und in Tarent gefunden, einen nahe verwandten sowohl in Megara wie in Athen.

Nr. 99. Frau. Beide Unterarme fehlen. Eine junge, rundwangige Frau mit gescheiteltem glatten Haar, in dem ein breiter Kranz liegt, in einem rosa Gewand, das glatt auf die Füße herabwallt und durch das sich die Brüste und der dicke Leib durchdrücken, legt den Kopf leicht auf die Seite und streckte beide Unterarme vor. Links hielt sie einen größeren Gegenstand, anscheinend eine Schüssel. Taf. LXXV 3

Vielleicht darf man glauben, daß die Musen in Epicharms Hochzeit der Hebe, wo sie als Fischweiber erscheinen, ähnlich dargestellt wurden.

Nr. 100. Drei Sklaven. Gefunden in einer antiken Terrakottafabrik auf der Insel Ortygia beim Bau des modernen Theaters und Museums. Weißer Ueberzug, teilweise schwarz verbrannt. Köpfe besonders gearbeitet, aber fest aufgesetzt, indem sie hinten mit dem Rumpf zusammen modelliert sind, also nicht beweglich. Alle drei bekränzt. Taf. LXXV 5–7

a) Nackte Teile rotbraun. Kahle Stirn rot. Taf. LXXV 5
b) Hinterkopf rot. Mantel weiß. Taf. LXXV 6
c) Gesicht hellgelbrot. Taf. LXXV 7

Die drei Figuren bilden in doppelter Hinsicht eine fortlaufende Serie: einmal in der Bewegung von Armen und Kopf, dann in der Bekleidung. a) hat die Arme gesenkt

an die Seite gelegt, den Kopf nach rechts gedreht, nicht gehoben. b) hat die Hände an die Seiten des dicken Leibes gelegt, den Kopf leicht gehoben. c) hat die Hände an die Brust gelegt, den Kopf stark zurückgeworfen. Die Köpfe zeigen teils durch die Haltung, teils durch die grotesk verzerrten Züge eine Steigerung der Erregung von a—c. Es trägt ferner b) nur ein Mäntelchen, a) die Exomis, c) den auf beiden Schultern geschlossenen Chiton.

Die drei Figuren sind geistreiche, wohl direkt nach dem Leben gearbeitete Skizzen eines Töpfers, der ihnen in drei gleichzeitig gefundenen sitzenden Negerfiguren mit ähnlich differenzierten Bewegungen ein Gegenstück geschaffen hat. Sehr lehrreich ist die Zusammenstellung eines anscheinend unbekleideten Komikers mit bekleideten. Vgl. die Phlyakenvasen Nr. 101, 102, 106. 116, 124 und die Kabirionvasen Nr. 127—128.

Taf. LXXVI—LXXXVI

Nr. 101—125. Sogenannte Phlyakenvasen. Es sind fast durchweg große Kratere in Form von umgekehrten Glocken mit hochsitzenden Henkeln, sogenannte Glockenkratere; seltener, besonders von dem Maler Asteas bevorzugt, in Form von Kelchen, mit tiefsitzenden Henkeln, sogenannte Kelchkratere.

Taf. LXXVI

Nr. 101. Zeus als Liebhaber. Vatikan, erworben durch Raphael Mengs in Neapel. Aus einem Fenster schaut eine schöne Frau herab, das lockige Haar mit breiter Purpurbinde und Perlschnüren aufgebunden, geschmückt mit einer goldenen Kette, an der braune Bommeln hängen, bekleidet mit einem weißgepunkteten Purpurkleid. Dem Fenster naht sich Zeus, vorsichtig und etwas knickebeinig, offenbar mit zitterigen Knien einherschleichend, eine Leiter, durch die er den Kopf gesteckt hat, mit beiden Händen und Schultern tragend, sehnsüchtig zu der Schönen emporschauend. Er hat spärliches weißes Haar und ebensolchen Bart, ein drolliges, viel zu kleines Krönchen auf dem Kopf, eine mächtige Adlernase, große feurige Augen. Sein Kopf erinnert an die Maske des Zeus auf der attischen Vase oben Nr. 97. Sein braver Sohn Hermes leuchtet dem Papa bei dem nächtlichen Abenteuer mit der Lampe in seiner rechten Hand. Im linken Arm liegt das viel zu große weiße Kerykeion. Den Kopf bedeckt ein hellgelbroter Petasos mit rotem Rand, von weißem Band gehalten. Bekleidet ist Hermes mit einer hellgelbroten Chlamys mit violettem unteren Saum. Sonst sind beide Götter nackt zu denken, d. h. sie haben beide ein mit verdünntem Firnis gemaltes faltiges Trikot mit weißen Nähten und darüber ein ausgestopftes rotviolettes Leibchen (Somation), das realistisch mit Brustwarzen und Nabel in Lehmfarbe bemalt ist. Das Wams des Hermes ist unten durch einen lehmfarbenen Streifen abgeschlossen. Beide haben weiße Augäpfel und hellrote Lippen.

Die Vase wurde seit Winckelmann als Besuch des Zeus bei Alkmene gedeutet. Wenn das richtig ist, würde Rhinthon, von dem ein Amphitryon bezeugt ist, oder ein anderer Phlyakendichter die Sage ganz anders behandelt haben, als später Plautus es getan hat, bei dem Zeus die Alkmene in Gestalt ihres Gatten Amphitryon, also nicht durchs Fenster, besucht. Auch Archippos, ein Dichter der mittleren Komödie, hat einen Amphitryon verfaßt. Vielleicht ist aber auf der Vase ein anderes der zahlreichen Liebesabenteuer des Zeus gemeint.

Taf. LXXVII

Nr. 102. Zeus in Wut oder Herakles bei Zeus. Petersburg, aus Ruvo. Herakles und Iolaos sind in das Heiligtum des Zeus gekommen, um zu opfern. Der greise Iolaos erhebt auch fromm betend die linke Hand, während er aus der Kanne in seiner rechten Hand eine Spende auf den blutbespritzten Opferaltar ausgießt. Herakles soll die Schale mit Opferkuchen auf dem Altar niedersetzen. Er zieht es aber vor, sich selbst daran gütlich zu tun. Vor den Augen seines Vaters Zeus stopft er sich ein Stück

in sein großes Maul. Vergebens strampelt der Göttervater auf seinem viel zu hohen Thron wütend mit den Beinen, vergebens droht er mit dem Blitz, vergebens ballt er seine linke Hand um sein von einem sehr zahmen, kleinen Adler gekröntes Szepter. Herakles hält die Schüssel weit hinter sich gestreckt, so daß Zeus nicht nach ihr langen kann. Er wird sicher kein Krümchen auf ihr zurücklassen.

Zeus hat ähnliche Maske mit Adlernase, großen Augen und Modius wie auf der vorigen Vase, jedoch noch schwarzes Haar und Bart. Er hat ein Himation um den Unterkörper geschlagen. Iolaos trägt eine Chlamys. Herakles hat den Kopf seines Löwenfells als Mütze übergestülpt. Sonst sind alle drei Schauspieler nackt gedacht, d. h. nur mit Trikot und Somation bekleidet.

Nr. 103. Zeus Ammon bekommt Besuch. Bari. Auf einer von ionischen Säulchen getragenen Bretterbühne sitzt Zeus, als solcher kenntlich durch den unglücklichen Adler, den er am Kragen gepackt hat, anstatt ihn, wie in ernsten Darstellungen, auf der Hand zu tragen. Das affenartige Gesicht und die Palme bezeichnen speziell den Zeus Ammon aus der libyschen Wüste. Er sitzt zusammengeduckt wie ein Häuflein Unglück und blickt angstvoll einem alten Mann mit kurzem weißen Bart und sehr spitzer weißer Reisemütze entgegen, der eben, auf einen Knotenstück gestützt, die kleine Treppe zur Bühne emporsteigt. Der Alte hat den Mantel in der üblichen Form umgelegt und stützt die linke Hand in die Seite. Unten steht sein Diener mit dem Reisesack auf dem Rücken, einem Korb und einem weißen Eimer in der linken Hand, einem großen Stock in der rechten Hand (vgl. die Terrakotten Nr. 83, 84 u. 88 und die Vase Nr. 118), bekleidet mit der steifen Exomis der Sklaven, und macht gewiß die üblichen Trägerwitze (φορτικά). Er blickt starr und angestrengt in den Korb hinein, vor Erregung blähen sich seine Nüstern, treten seine Augen aus dem Kopf heraus, ziehen sich seine Brauen übermäßig in die Höhe, sträuben sich seine borstigen Haare. Er überlegt sichtlich, wie er den Inhalt des Korbes sich zu Gemüte ziehen kann. Wenn sein Herr aus dem Orakel des Zeus Ammon zurückkehrt, wird er sicher nichts mehr von der Reisezehrung vorfinden.

Taf. LXXVIII

Nr. 104. Kampf zwischen Ares und Hephästos vor Hera. London, British Museum, aus Bari. Auf die von vier Pfosten getragene Bretterbühne führt eine Treppe herauf. In der Mitte sitzt Hera auf einem kostbaren Thron, sicher das tückische von ihrem Sohn Hephästos gefertigte Möbel, von dem sie sich nicht mehr erheben kann. Heras Lieblingssohn Ares, als Enyalios bezeichnet, kämpft gegen den bösen Bruder, der inschriftlich Dädalos genannt wird, um ihn zu zwingen, die Mutter zu lösen. Beide Götter tragen den kurzen Chiton und sind mit langer Lanze und Schild ausgerüstet. Der langlockige Ares hat einen Helm mit zwei überlangen Federn, Hephäst eine fezförmige Mütze mit Troddel auf dem Kopf. Hephäst ist sichtlich im Vorteil. Der Kriegsgott weicht bereits mutig zurück. Dasselbe Thema hat Epicharm behandelt.

Abb. 126

Nr. 105. Apoll in Nöten oder Herakles in Delphi. Petersburg, Eremitage. Herakles, mit dem Gesicht eines bösartigen Wegelagerers, bekleidet mit der Exomis, den Löwenhelm auf dem Kopf, wie in Nr. 102, ist nach Delphi gekommen. Wie er auf Nr. 102 seinen Vater in dessen eigenem Hause geärgert hat, so hier den Bruder. Apollon, geschmückt mit großem Lorbeerkranz, das häßliche Gesicht von Locken umwallt, bekleidet mit einer Chlamys, ist vor dem Gewaltmenschen auf das Dach seines Tempels geflohen. Herakles ist auf den heiligen Dreifuß gesprungen, bietet dem Bruder heuchlerisch einen Korb mit Früchten an, hält aber in der rechten Hand schlagbereit die Keule, um, wenn Apoll wirklich zugreifen sollte, ihm einen tüchtigen Klaps auf die Hand zu geben, damit

Taf. LXXIX

Apollon seinen Bogen fallen lasse. Der treue Iolaos steht bereits mit geöffneter rechten Hand und hochgestrecktem Arm bereit, um ihn aufzufangen. Aengstlich rutscht Apoll weiter und weiter auf dem Dachrand und streckt seine Attribute, Bogen und Lorbeer, so weit als irgend möglich von sich. Im nächsten Moment wird er herunterplumpsen, aber nicht auf die Erde, sondern in das große Weihwasserbecken, das am Eingang zum Tempel aufgestellt ist. Dies unfreiwillige Bad hat die ungebildeten Zuschauer der Phlyakenpossen sicherlich ungeheuer ergötzt. Der Bogen fällt dabei natürlich in die Hand des Iolaos.



Abb. 126. Kampf zwischen Ares und Hephästos vor Hera. Phlyakenvase in London.

Hinter Herakles hängt eine Greisenmaske. Die vier so sorgfältig gezeichneten und untereinander so sehr verschiedenen Masken der Vase sind von großem Interesse für die Frage nach der Entstehung der vier Typen, die später in der aus der Phlyakenposse abgeleiteten Atellane stehend waren und die im Grunde jede derbe Posse verwendet: Maccus, Bucco, Pappus und Dossenus. Diese vier Typen zeigt bereits die Petersburger Vase. Apollon ist der Maccus, der verfressene Tölpel, den Herakles mit den Früchten lockt. Bucco, der dumme, großschnauzige Aufschneider, ist Iolaos, der sich sicher nachher rühmen wird, er habe den Bogen erobert. Die Maske des Pappus, des einfältigen Alten, hängt an der Wand. Die Rolle des Dossenus, des verschmitzten Buckligen, spielt hier Herakles, der sichtlich etwas verwachsen ist und den schönlockigen Bruder schlau überlistet. Vgl. Nr. 125.

Nr. 106. Herakles kommt zu Besuch. Berlin, erworben in Neapel. Herakles klopft an die Tür eines Gebäudes, vor dem ein Altar steht. Nach der wilden Art dieses Lieblingshelden der antiken Posse springt er in die Höhe und holt mit der Keule zu so kräftigen Schlägen aus, daß er gewiß die Tür einschlagen wird, wenn ihm nicht gleich geöffnet wird. In der linken Hand hält er seinen Bogen. Das um den linken Arm gewickelte Löwenfell flattert weit zurück, so daß der mit Trikot und ausgestopftem Somation bekleidete Körper „nackt" erscheint. Hinter Herakles sitzt auf einem Maultier sein Diener mit dem häufigen Sklavennamen Xanthias. Er beugt den Nacken tief unter dem großen Gepäcksack, den er auf einer Traggabel (ἀνάφορον furca) trägt und macht gewiß die derben Gepäckträgerwitze, die seinem Namensvetter in der Eingangsszene von Aristophanes' Fröschen durch seinen Herrn Dionysos zu seinem Leidwesen verboten werden. Man glaubte früher eine direkte Illustration dieser Szene in der Berliner Vase zu besitzen, doch handelt es sich nur um eine sehr ähnliche Szene, deren Verwandtschaft mit Aristophanes sich aus dem gleichen Ursprung von altattischer Komödie und Phlyakenposse erklärt. Aristophanes gibt eine Art Parodie auf derartige Szenen der älteren Komödie. Taf. LXXX 1

Auf der Rückseite steht ein in einen Mantel gehüllter Komiker einem Jüngling gegenüber. Zwischen ihnen eine Säule.



Abb. 127. Herakles und Eurystheus. Phlyakenvase.

Nr. 107. Herakles und Eurystheus oder Herakles mit den Kerkopen. Abb. 127 Früher Catania, Museo Biscari, aus Camarina. Rechts von einem Altar, über dem ein Bukranion aufgehängt ist, sitzt König Eurystheus mit der Krone auf dem Kopf, das Szepter in dem vom Mantel umhüllten Arm, mit einem ungemein dummen Gesicht. Er streckt die Hand grüßend gegen Herakles aus, der eilends herankommt, indem er seine Keule als Spazierstock benutzt. Er ist bekleidet mit Exomis und Löwenkopfkappe. Seinen Bogen hat er an Stelle eines Tragholzes über die Schulter gelegt. An seinen Enden hängen zwei Käfige mit den Kerkopen, den schädlichen Zwergen, die wie Affen oder affenartige Menschen gebildet sind und die Herakles fröhlich lachend dem dämlichen König bringt, dem er dienen muß. Komödien mit dem Titel Kerkopen haben Hermippos, Eubulos und Platon gedichtet; auch in Kratinos' Archilochoi wurden sie erwähnt. Wir haben also wieder stoffliche Berührung zwischen attischer Komödie und Phlyakenposse.

Taf. LXXXI
Abb. 128

Nr. 108. Herakles auf Liebesabenteuer. Kunsthandel, aus Kenturipe. Die Bühne ruht auf drei Pfosten, zu ihrer Mitte führt eine leiterartige Treppe empor, den Hintergrund schließen seitlich zwei Säulen ab. Herakles hat eine verhüllte Frau verfolgt, geleitet von seinem Bruder Hermes, der ihm mit dem Kerykeion in seiner rechten Hand den Weg gewiesen hat. Auf älteren Bildwerken ist Hermes sehr oft der Helfer und Geleiter des Herakles bei ernsten Arbeiten. Hier erweist er dem Bruder denselben Dienst wie auf der Vase im Vatikan Nr. 101 seinem Vater. Als die beiden die Frau erreicht haben, bleibt sie stehen und entschleiert sich. Entsetzt prallt Herakles vor dem Hexen-

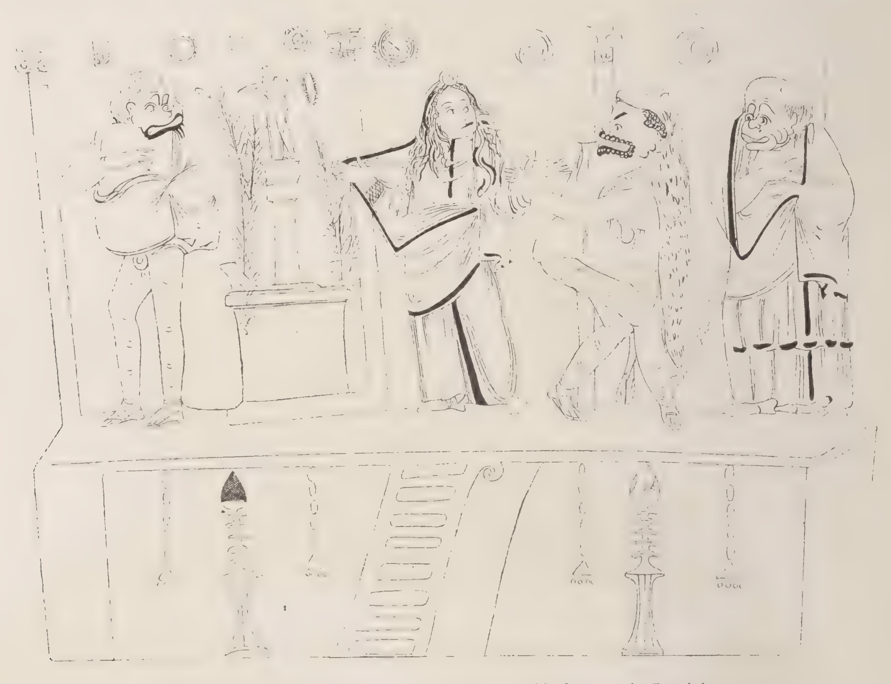


Abb. 128. Herakles auf Liebesabenteuer. Phlyakenvase in Lentini.

gesicht zurück. Die Keule entfällt seiner linken Hand, seine rechte Hand greift an seine Stirn. Auch dem Geleiter Hermes treten vor Erstaunen die runden Augen fast aus dem Kopf heraus, die Brauen ziehen sich in langen Schlingen in die Höhe, die Haare sträuben sich. Herakles und Hermes tragen weißen Chiton, darüber Hermes den Mantel über Kopf, linken Arm, Bauch; Herakles das Löwenfell auf dem Kopf und um den linken Arm gewickelt. Hermes hat den altertümlichen Spitzbart, Herakles das breite Maul des Fressers.

Die Deutung der Vase von Rizzo auf Herakles, der mit Hilfe von Hermes Psychopompos die Alkestis aus dem Hades heraufholt, und als Parodie auf Euripides' Alkestis scheint mir der Situation nicht zu entsprechen.

Die Enttäuschung des Herakles wurde gewiß als eine gerechte Strafe für den frechen Mädchenverfolger empfunden, der in einer anderen Posse laut der Darstellung auf einem Krater im Palazzo publico zu Lentini (Abb. 128) eine fromm betende Frau inmitten ihrer Andacht aus einem Heiligtum entführte, unterstützt von einem grinsenden Kupplerpaar.

Nr. 109. Chirons Badereise. London, aus Apulien. Die provisorische Bühne ist von der Seite dargestellt. In ihrer Hinterwand ein Torbau. Die vierstufige Treppe erklimmt mühsam der alte inschriftlich bezeichnete Chiron, auf seinen Stock gestützt, von seinen beiden Sklaven in derber, tölpelhafter Manier unterstützt. Der eine, glatzköpfige und schwarzhaarige, der wieder den häufigen Sklavennamen Xanthias trägt, hat Pilos, Reisesack und Tragholz abgelegt und packt mit beiden Händen den unförmigen, dicken Kopf des alten Weisen, um ihn emporzuziehen. Der andere greise Diener schiebt kräftig von hinten nach. Es ist wohl kein Zufall, daß er bei dieser Verrichtung zusammen mit seinem Herrn die Figur eines vierbeinigen Kentauren bildet. Auf die groteske Gruppe folgt ein schöner, bekränzter, züchtig in den Mantel gehüllter Jüngling, wohl Achilleus oder ein anderer der jungen Heroen, die Chiron erzogen hat, und der nun in dankbarer Ergebenheit den kranken Lehrer ins Bad begleitet. Im Hintergrund sitzen die Göttinnen, die ihn heilen sollen: zwei inschriftlich als Nymphen bezeichnete Frauen, deren schiefe Gesichter mit dem vorspringenden Kinn in lächerlichstem Kontrast zu ihrem sorgfältigen Anzug und zu dem traditionellen Begriff der Schönheit stehen, den man mit ihrem Namen verbindet. Pausanias V 5, 10 erzählt von einer derartigen Kur des Chiron. Sein Name bildet den Titel von Komödien des Epicharm, des Kratinos und des Pherekrates. Die Verspottung des Schwindels an religiösen Heilstätten ist auch sonst ein beliebter Komödienstoff, so in Kratinos' Trophonios, iu Aristophanes' Amphiaraos und Plutos.

Taf. LXXXII

Nr. 110. Geburt der Helena. Bari. Die Bühne wird von drei Pfosten getragen und ist mit einem Tuch verhängt. Im Hintergrund Fenster und Tür. — Infolge ihres Verkehrs mit dem in einen Schwan verwandelten Zeus hat Leda ein Ei gelegt, das sie sorgfältig in einem Korb aufhebt. Als es so weit ist, sendet Zeus den himmlischen Schmied Hephästos in das Haus der Leda, damit er — wie einst das Haupt des Zeus bei der Geburt der Athena — das Ei mit dem Hammer spalte. Soeben hat der greise, mit der Exomis bekleidete Handwerker den ersten Schlag geführt und erhebt mit Anstrengung den mächtigen Hammer zum zweiten Schlag. Da fährt bereits die kleine langlockige, bekränzte Helena aus dem Ei empor und streckt die Hand ihrem Befreier entgegen. Wie auf einer Vase mit ernster Darstellung desselben Gegenstandes in Boston wohnen Tyndareos und Leda dem Vorgang bei. Der Adoptivvater wird durch ihn mit höchstem Staunen erfüllt. Er legt die linke Hand an die Brust und erhebt wie schreiend die rechte Hand. Sein dummes Gesicht malt größte Verdutztheit. Leda, nichts weniger als schön, beobachtet das Wunder gespannt mit vorgebeugtem Oberkörper hinter der Tür.

Taf. LXXX 2

Nr. 111. Tod des Priamos. Berlin, erworben in Neapel. Neoptolemos, bekleidet mit Chlamys, die den linken Arm umwindet, und helmförmigem Pilos, hat den greisen, mit komisch gezackter, stacheliger phrygischer Mütze und Exomis bekleideten Priamos mit bloßem Schwert verfolgt. Der alte König hat sich auf einen Altar geflüchtet, hinter dem ein Lorbeerbaum wächst. Flehend hebt Priamos, der angstvoll sich zurücklehnt, die linke Hand. Neoptolemos hält auch inne, wohl um den Alten erst nach dem Muster der Tragödie eine schöne, lange, karikierte Abschiedsrede vor seinem Tode halten

Taf. LXXXIII 1

zu lassen. Beider Trikots schlottern faltig um ihre Glieder. Am König ist der Bauch mit Phallos modern übermalt.

Abb. 129 Nr. 112. Aias und Kassandra. Fragment einer Vase des Künstlers Asteas (vgl. Nr. 43 und 116), aus dem antiken Volcei in Süditalien. In der Mitte des Bildes steht auf einer Basis ein altertümlich steifes Bild der Athena Promachos. Seine Beine umklammert ein knieender Krieger im Schuppenpanzer, mit phrygischem violetten Helm, der mit weißen Punkten, gelben, kleinen Flügeln und einem Busch verziert ist. Der Krieger hat scharf geschnittene Gesichtszüge, buschige, nach außen gewölbte Brauen, riesige, gebogene Nase, krause Haare und Bart. Ihn bedrängt eine Jungfrau, inschriftlich als Kassandra bezeichnet,



Abb. 129. Aias und Kassandra. Vase des Asteas.

die ihn am Helm packt und ihre Knie in seinen Nacken stößt. Ihre Haare sind in der Mitte über der Stirn mit einer Wollbinde zu einem Tuff aufgebunden. Der Szene wohnt eine alte Priesterin bei, als solche durch die Inschrift und den großen Tempelschlüssel bezeichnet. Sie erhebt entsetzt die rechte Hand mit der Fläche nach außen, als ob sie den fürchterlichen Anblick von sich fortschieben wolle, blickt aber fliehend zurück. Sie hat spärliche weiße Haare, magere, verrunzelte Wangen, vorgeschobene Unterlippe, einzelne Zähne im Mund sichtbar. Es würde auf sie gut die Beschreibung des häuslichen alten Weibleins bei Pollux passen (IV 150 τὸ δ᾽ οἰκουρὸν γρᾴδιον σιμόν· ἐν ἑκατέρᾳ τῇ σιαγόνι ἀνὰ δύο ἔχει γομφίους). Es ist sichtlich eine Parodie auf den Raub der Kassandra durch Aias mit vertauschten Rollen dargestellt. Wie sonst auf zahlreichen Bildwerken Aias die Kassandra, so reißt hier die kräftige prophetische Jungfrau den mächtigen Kriegshelden von

dem Götterbilde, dessen Füße er — wie sonst sie — hilfeflehend umklammert, erbarmungslos hinweg.

Asteas hat etwa in der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts gelebt. Damals war also die unteritalische Phlyakenposse bereits in voller Blüte. Andere datieren allerdings Asteas sogar schon um 400, dagegen andere erst an das Ende des III. Jahrhhunderts v. Chr. Gabrici hat zuletzt das genaue Datum 390—380 als seine Haupttätigkeit festsetzen zu können geglaubt.

Nr. 113. Antigone. Gefunden in Sant' Agata de' Goti, früher Sammlung Raimone. Antigone hat geprahlt, daß sie trotz Kreons Verbot ihren Bruder Polyneikes bestatten werde. Im Moment der Tat aber versagt ihr Mut, und sie schickt ihren alten

Abb. 130

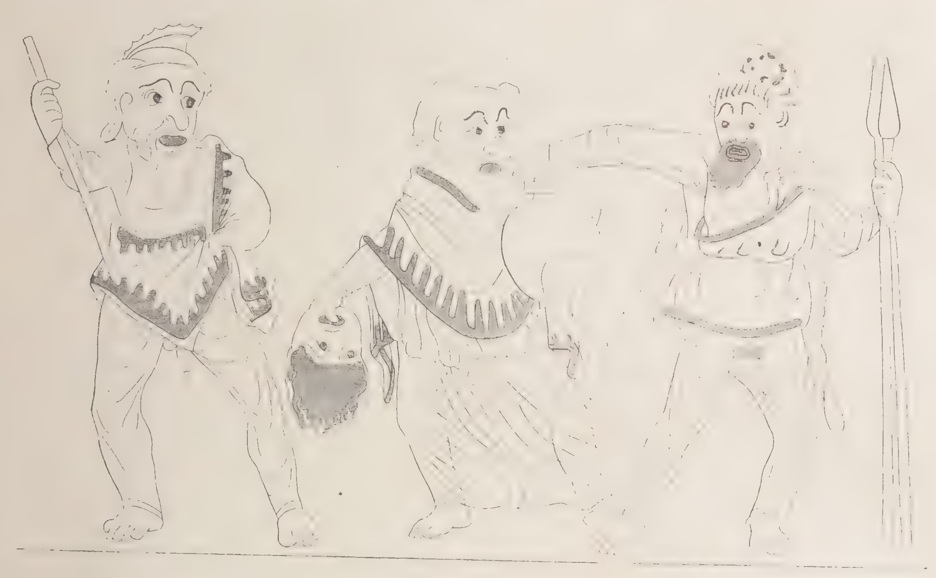


Abb. 130. Antigone. Phlyakenvase.

glatzköpfigen Diener, dem sie ihre Kleider anzieht und eine weibliche Maske gibt, um an ihrer Stelle die Totenspenden zu bringen. Der durch den dünnen Chiton durchscheinende Phallos und das umgekehrt von vorn nach hinten anstatt von hinten nach vorn umgeschlagene, mit Strahlenborte verzierte Mäntelchen müßten gleich den Mann verraten. Der törichte Wächter aber mit der Stumpfnase und den wichtigtuerisch emporgezogenen Brauen läßt sich täuschen. Bekleidet mit Exomis, Pelzmütze und umgeknüpftem Fell, bewaffnet mit zwei Speeren, hat er am Grabe die vermeintliche Antigone erwischt, wie sie aus der Hydria in ihrem linken Arm Weihegüsse ausschüttete. Er packt sie am Kragen, stößt sie vor sich her, und führt sie vor Kreon. Der König trägt ein mit gleicher Borte wie der Mantel der Antigone verziertes Himation und ein gezacktes, viel zu kleines Krönchen oder phrygisches Mützchen auf dem Kopf. Er hat groß aufgerissene Augen und eine herabhängende

Nase. Erstaunt weicht er zurück und hebt die rechte Hand mit dem Königsszepter. In dem Moment nämlich, in dem die vermeintliche Antigone bestraft werden soll, nimmt der alte Diener die Maske ab und zeigt, daß er nur das unschuldige Werkzeug der Königstochter ist. Also Verkleidung während des Spiels, ein in der Komödie sehr beliebtes Thema. Eines der besten und ältesten Beispiele ist die Verkleidung des Mnesilochos in Aristophanes' Thesmophoriazusen, der als Frau zur Verteidigung des Euripides zu dem Weiberfest gesandt wird.

Wenn die Deutung richtig ist, so wäre diese Vase das einzige Kunstdenkmal, das sich auf Sophokles' Antigone beziehen läßt, und zwar eine Parodie auf die Szene v. 376ff.

Abb. 131



Abb. 131. Phlyak auf Riesenfisch.

Nr. 114. Taras oder Arion. Von einer verschollenen Vase. Auf einem Riesenfisch lagert mit komischen Gebärden der Angst ein mit Binde und Kranz geschmückter Phlyak. Sicher eine Parodie auf einen der Sage nach auf wunderbare Art aus dem Meere geretteten Mann, am wahrscheinlichsten auf Taras, den Heros Eponymos der Heimatstadt des Rhinthon, der häufig auf tarentinischen Münzen auf einem Delphin reitend dargestellt ist; weniger wahrscheinlich ist die Deutung auf den Sänger Arion.

Taf. LXXXIII 2

Nr. 115. Abrechnung. Petersburg, aus Ruvo. Der Bretterboden der Bühne ruht auf drei niedrigen Klötzen. Rechts sitzt eine Frau, mit dem Mantel um die Beine, Schuhe an den Füßen, eine große Schreibtafel (Diptychon) in der linken Hand, in der rechten Hand den Stilus, mit dem sie sich eben in den Zähnen herumstochert. Ihr rundes, faltiges Gesicht mit breiter Stumpfnase und dicken Lippen ist von kurzem, gelockten Haar umrahmt, das in der Mitte der Stirn zu einem kleinen Tuff aufgebunden ist. Vor ihr steht ein Mann im Typus eines wichtigtuerischen Subalternbeamten, mit der Exomis bekleidet, in der Linken eine doppelt so große Schreibtafel als die Frau. Er ist glatzköpfig, krauslockig, hat eine vorspringende Stirn, spitz aufgebogene Nase, ungeheuer lange, emporsteigende Oberlippe. Er wendet sich zurück und schnauzt mit aufgehobenem Zeigefinger ein armes, weißhaariges Bäuerlein an, das demütig, auf seinen Stock gelehnt, dasteht und die linke in sein Mäntelchen gehüllte Hand wie flehend erhebt. Hinter ihm steht seine Traggabel mit dem eingeklemmten buntgemusterten Reisesack. Sicher ist er vom Lande hereingekommen, um seine Pacht zu bezahlen und wird nun von der Herrin und ihrem Hausverwalter wahrscheinlich betrogen und von letzterem noch dazu angeschnauzt.

Der Typus des ungebildeten Bauern (ἄγροικος rusticus), dem es in der Stadt schlecht geht und der sich auf das Land zurücksehnt, ist in der alten wie in der neuen Komödie überaus beliebt gewesen.

Taf. LXXXIV 1

Nr. 116. Diebskomödie. Berlin, früher im Besitz des Bischofs von Nola. Krater, von dem Maler Asteas bemalt (vgl. Nr. 43 und 112). Die Bühne wird von fünf weißen Säulchen mit gelber Innenzeichnung getragen. — In der Mitte steht eine Geldkiste, aus Holz, mit gelben, weißen und schwarzen Verzierungen. Auf ihr liegt ein Greis, der Charinos heißt, mit einem Stab in der rechten Hand, der seinen mit dem Mantel umwickelten linken Arm offenbar als Kopfkissen benutzt hatte und nun unsanft aus dem Schlaf gestört wird. Zwei Diebe überfallen ihn. Der eine, Kosilos, mit langem schlichten

Haar packt seinen linken Arm und den Mantel; der andere, Eumnestos, ein Krauskopf, mit beiden Händen seinen linken Fuß und Unterscheukel. Mit schlotterigen Knien, angstvoll vorgestreckten Unterarmen und zurückgelegtem Kopf betrachtet der Sklave Karion den Vorgang, ohne jeden Versuch, dem bedrängten Herrn zu Hilfe zu kommen. Wahrscheinlich ist dieser ein Geizhals, der zur Vorsicht auf seinem Geldkasten schläft, aber trotz oder infolge dieser Maßregel erst recht bestohlen wird, ebenso wie der geizige alte Euclio in der wohl nach Menander gedichteten Aulularia des Plautus gerade durch seine übertriebene Fürsorge um seinen Goldtopf von dem Sklaven Strobilos beraubt wird. — Alle vier Schauspieler haben Trikots mit weißen Längsnähten. Nur Kosilos trägt weiße Schuhe. Er und sein Genosse sind „nackt“, d. h. sie haben ein purpurrotes „Leibchen“ (σωμάτιον), auf das Brustwarzen und Nabel mattrot aufgemalt sind. Charinos und Karion tragen darüber weiße, gelb schattierte Kittel. An dem des Karion sind die Seitenränder links ähnlich übereinander geschoben, wie an den Statuetten oben Nr. 78 u. 79. Die Beschreibung bei Pollux (IV 118) von dem komischen Gewand, das ein weißer einfacher Chiton, an der linken Seite ungenäht und ungewalkt sei, paßt genau zu diesen Darstellungen. Der Sklavenname Karion ist wie Xanthias der attischen Komödie und der Phlyakenposse gemeinsam. Alle Lippen und Phalloi sind purpurrot, die Augäpfel und Augenbrauen weiß. An der Rückwand hängen ein Kranz und zwei Frauenmasken mit weißen Gesichtern. Diese deuten gewiß auf die beiden Frauenrollen der Posse. Links scheint ein lustiges Dirnlein mit Stuppsnase gemeint zu sein, rechts vielleicht ihre Dienerin mit starkem Untergesicht. Beide haben Perlschnüre um die Haare.

Dionysos und Satyr auf der Rückseite der Vase deuten auf den Zusammenhang auch dieser Spiele mit dem dionysischen Kult.

Ueber die Zeit des Asteas vgl. Nr. 112.

Nr. 117. Greis und Mann. Heidelberg, aus Tarent, Fragment. Hervorragend feine Arbeit. Bühne mit weinroter Dekoration verhängt. Mitte fünfstufige Treppe mit gelber Wange. Weißhaariger und schwarzhaariger Mann im Disput. Der Greis kreuzt die Beine, lehnt sich auf seinen gelben Stock und streckt die Hand nach unten aus. Der jüngere Mann schreitet lebhaft aus und streckt den linken Arm gestikulierend vor. Er trägt weiße Binde und Kranz. Beide Männer haben Riemenschuhe, rotbraunes Trikot und ebensolchen Kittel, dessen hinterer Seitenrand bei dem jüngeren Mann stark nach vorn verschoben ist, wohl infolge seiner eiligen Bewegung. Der Greis trägt darüber noch einen gefransten lehmfarbenen Mantel. Ein in den Farben und psychologisch feinempfundenes Bildchen! (Taf. LXXXV 3)

Nr. 118. Greis und Diener. Bari, aus Bitonto. Die Bühne ruht auf vier dicken Pfosten. Ein Greis mit fröhlichem gutmütigen Gesicht, langer Nase, spärlichem weißen Haar und Bart, den Mantel in üblicher Weise umgeschlagen, die linke Hand in die Seite gestemmt, schreitet, auf seinen Krummstab gestützt, nach links. Eben wendet er sich um, weil sein Diener hinter ihm ihn anruft. Dieser trägt an weißem Tragholz den üblichen gestreiften und umschnürten Bettsack auf dem Rücken, vorn einen Kasten oder Korb auf drei runden Füßen, von sich kreuzenden Schnüren umgeben, den er mit der linken Hand stützt; vgl. Nr. 83 u. 103. Er neigt sich etwas vor, indem er zwei Finger der auf einem niedrigen Stock ruhenden rechten Hand demonstrierend vorstreckt, und erhebt mit ängstlichem Ausdruck sein runzeliges Gesicht mit den Glotzaugen und der unmäßig aufgebogenen und dabei spitzen Nase zu seinem Herrn. Eine ähnliche Szene ist in Aristophanes' Altersstück Plutos v. 1 ff. zwischen dem alten Chremylos und seinem Diener Karion. (Taf. LXXXV 1)

Taf. LXXXV 2 Nr. 119. Vater und Sohn. London, aus Capua. Die sehr schematisch gezeichnete Bühne ruht auf einer ganzen Säule in der Mitte und zwei an die Seitenpfosten gelehnten Halbsäulen. Sie scheint oben von Seitenwänden eingeschlossen zu sein. Eine Gans und Epheuranken deuten an, daß die Szene im Freien spielt. — Ein Greis mit sturrem Haar führt seinen angetrunkenen, zurücktaumelnden jüngeren Kameraden oder wahrscheinlicher Sohn nach Hause. Er zieht ihn hinter sich her, indem er sich nach ihm zurückwendet. Der junge Mann ist bekränzt, hat Kranz und rote Binde mit gelben Punkten in der linken Hand, ein weißes Laternchen, das uns als Zeit der Handlung die Nacht verrät, in der rechten Hand. Beide Männer tragen weiße Chitone mit gelben Streifen und rotem Saum, der Alte darüber ein Mäntelchen mit Kreuzen. Der Vater hält den Stock im linken Arm. Sicher hat er den Sohn beim Symposion, vielleicht bei Hetären gefunden und führt ihn nun mit sanfter Gewalt nach Hause. Das Thema erinnert an die neue Komödie.

Taf. LXXXIV 2 Nr. 120. Streit um die Frau. Ruvo, Sammlung Jatta. Die einfache Bühne wird von vier niedrigen Pfosten getragen. — Ein weißhaariger und ein schwarzhaariger Mann streiten um eine Frau. Beide sind in der Exomis, der jüngere auch mit der Chlamys bekleidet, der ältere trägt einen Pilos auf dem Kopf. Beide Männer schwingen in der rechten Hand ein Schwert und packen mit der linken Hand die Frau, die auf ihr linkes Knie gesunken ist. Sie trägt einen Chiton mit weißen Punktgruppen, ein schmales Mäntelchen und eine Haube auf ihrem lockigen Haar. Sie hat ein derbes, breites Gesicht. Ihr linker Arm hängt herab, ihr rechter wird von dem jüngeren Mann gepackt, der auch seinen linken Fuß auf ihren rechten Unterschenkel gesetzt hat. Der ältere Mann hat dagegen nur ihr Mäntelchen erwischt. Im nächsten Moment wird der junge Mann die Frau mit einem Ruck zu sich heranziehen, und dem Greis wird nur der Mantel in der Hand bleiben. Vielleicht sind die beiden, die sich um ein Liebchen streiten, Vater und Sohn, ein Motiv, das ebenfalls in der neuen Komödie häufig vorkommt, so bei Plautus in dem nach dem Ἔμπορος des Philemon gearbeiteten Mercator, in der nach den Κληρούμενοι des Diphilos gearbeiteten Casina und der nach dem Ὀναγός des Demophilos gearbeiteten Asinaria.

Abb. 132 Nr. 121. Die Näscher. Ruvo, Sammlung Caputi. Die Bühne wird von drei sehr niedrigen dorischen Säulen getragen. Links eine offene Tür. — Philotimides, Herr Ehrlieb, und Charis, Frau Anmut oder Hulda, deren Gebaren und Aussehen ihren Namen Hohn sprechen, naschen einträchtig von einer großen Platte, die sie von einem Speisetisch genommen haben. Der weißhaarige Mann mit den großen platten Ohren hebt freudig eine Feigenschnur in die Höhe. Die Gattin, in Chiton und Mantel, den sie über den mit einem Band geschmückten Kopf gezogen hat, nähert eben eine Frucht ihrem von einer Warze verunzierten Gesicht, um den Leckerbissen in ihrem großen Maul verschwinden zu lassen. Brot, Kuchen und Früchte auf der Schüssel werden sicher schnell folgen. Die beiden sind zu vertieft, um zu bemerken, daß ihr glatzköpfiger „blonder" Sklave mit dem üblichen Namen Xanthias einen herzförmigen Kuchen sich angeeignet hat und soeben im Bausch seiner Exomis verschwinden läßt. Er wendet sich zum Gehen, blickt aber zurück, ob er nicht erwischt wird. Gieriges reichliches Essen ist seit Epicharm ein ungemein beliebtes Thema in der Komödie.

Die Rückseite (Abb. 100) zeigt, wohl in Anlehnung an ein Satyrspiel, Herakles, der für Atlas das Himmelsgewölbe trägt und in dieser Situation von frechen Satyrn bestohlen wird.

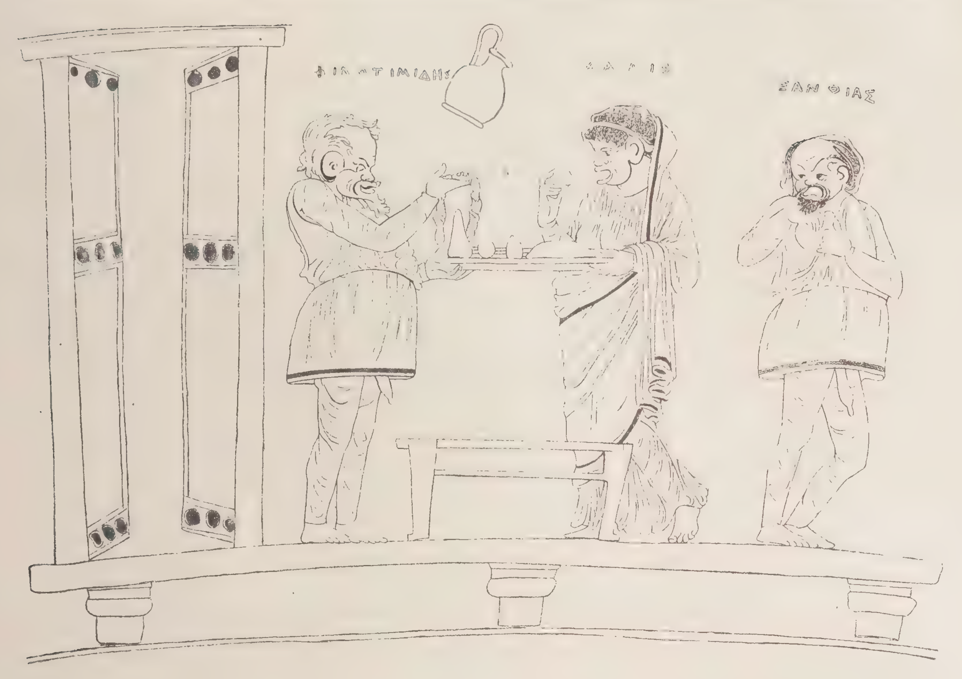


Abb. 132. Die Näscher. Phlyakenvase in Ruvo.

Taf. LXXXVI 1

Nr. 122. Verfolgter Dieb. Berlin, in Neapel erworben. Ein dürrer, glatzköpfiger Mann in langem ungegürteten Chiton, der mit Stabmuster an den Borten, Wellenlinie in halber Höhe und Kreisen verziert ist, hat eine volle Weinamphora und einen roten, mit gelben Kränzchen verzierten Kuchen gestohlen, von dem er bereits einen tüchtigen Happen abgebissen hat. Da muß er eilends vor einer ebenso dürren Frau fliehen, die ihn in weitem Laufschritt mit ausgestreckten Händen verfolgt. Sie trägt einen kurzen dünnen Chiton, der sich an ihren dicken Leib anschmiegt. Die Enden ihrer Gürtels sind weiß. Weiße Ohrringe und Armbänder schmücken sie, eine weiße Perlschnur schnürt einen dicken Haartuff über ihrer Stirn zusammen. Zu dem reichen Schmuck bildet das Hexengesicht mit dem weit vorgebauten Mund einen lächerlichen Kontrast. Die Verfolgung eines Diebes war bereits in der altdorischen Posse ein beliebtes Thema und ist es bis in das moderne Kino hinein geblieben. Vgl. oben Nr. 72 b.

Taf. LXXXVI 2

Nr. 123. Auf zum Schmaus! Petersburg. Die von drei Pfosten getragene Bühne ist durch eine unregelmäßig befestigte Draperie verhängt. — Zwei Sklaven in der Exomis, ein alter glatzköpfiger mit zu hohem Schnörkel verzogener linken Augenbraue und ein jüngerer schwarzhaariger mit spitzer aufgebogener Nase haben einen saftigen Braten am Spieß und einen Eimer mit Wein erwischt. Tanzend und springend ziehen sie, unter Vorantritt einer niedlichen Flötenbläserin, die ihr lockiges Haar am Wirbel zu

einem hohen flammenartigen Schopf gebunden hat, zum Gelage nach rechts ab. Die Szene erinnert an den Schluß von Plautus' Stichus, wo die beiden befreundeten Sklaven Sagarinus und Stichus zum Flötenspiel schmausen, trinken und tanzen. Vorbereitung zum fröhlichen Schmaus ist überhaupt ein beliebter Komödien-Exodos.

Taf. LXXXV 4 Nr. 124. Prügelszene. Berlin, in Neapel erworben. Ein „nackter" (d. h. mit Trikot und steifem, mit verdünntem Firnis gemaltem Wams bekleideter) Sklave wird von einem ebensolchen mit einem langen Knüppel bedroht. Der Züchtiger hält den Uebeltäter an einem um dessen Hals befestigten Strick fest. Der Gefangene duckt sich ängstlich mit



Abb. 133. Oskische Vase mit Xanthias.

vor den Knien zusammengepreßten Händen, während ein Zuschauer, von dem nur der Kopf sichtbar ist, höhnisch gegen ihn eine lange Nase macht.

Die Szene erinnert an Aristophanes' Frösche v. 616 ff., wo Dionysos und sein Sklave Xanthias abwechselnd auf die Weichen, zuletzt auch auf den Bauch geschlagen werden, damit sie durch Nichtbeachtung des Schmerzes ihre Gottheit beweisen. Derartige Prügelszenen waren und sind in der Posse beliebt und zeigen, wie notwendig die Auspolsterung von Gesäß und Bauch, die ebenfalls bis heute ein beliebtes Mittel der Komik ist, für die Possenreißer war.

Abb. 133 Nr. 125. Santia. British Museum. Neben einer Heraklesstatuette steht ein glatzköpfiger Mann in gefranstem Mantel, mit gekreuzten Beinen, auf einen Stock gelehnt.

Er scheint demonstrierend mit erhobenem Finger zu berichten, welche Herakles-artigen Heldentaten er vollbracht hat oder vollbringen will. Da die Namensbeischrift die oskische Form Santia für den griechischen Xanthias zeigt, so illustriert diese Vase und vielleicht manche andere bereits die italische Atellane, nicht mehr die griechische Phlyakenposse. Vgl. Nr. 105.

c) Böotische Posse.

Nach Athenaeus (XIV 621 d) hießen die komischen Schauspieler in Theben „Freiwillige" (ἐθελονταί). Sie improvisierten also burleske Szenen. Da sie nichts aufschrieben, so haben wir nicht die geringsten literarischen Reste der böotischen Posse. Wie bei den Phlyakenspielen tritt die bildliche Ueberlieferung dafür ein. Mit Ausnahme einer einzigen rotfigurigen Vase (Nr. 126) sind es durchweg späteste schwarzfigurige Vasen, von denen die meisten in dem Kabirenheiligtum bei Theben und in benachbarten Gräbern gefunden sind. Es sind meistens Näpfe in Form einer zweidrittel Kugel, die laut zahlreichen Inschriften dem Kabiros, zuweilen auch seinem Sohn, geweiht sind. Dieser Kabir nahm im böotischen Lokalkult dieselbe Stellung ein wie Dionysos im attischen Kult und wird auch Dionysos-ähnlich dargestellt. Wie nun zu Ehren des Dionysos seine Satyrn im Satyrspiel die Heldensage parodierten, so wurden zu Ehren des Kabiren als ein Teil seiner Mysterien Parodien der Heldensage von drolligen Kobolden aufgeführt. Diese Kobolde sind den dionysischen Kobolden auf den korinthischen Vasen, sowie ihren Nachahmern in der altattischen und sizilisch-unteritalischen Posse durchaus wesensgleich. Wenn ihre Maskenköpfe unter allen diesen verwandten Erscheinungen am groteskesten sind, so liegt das wohl einerseits daran, daß der Kabirenkult von den grotesken Elementen der orphischen Mysterien beeinflußt worden ist, andererseits an dem berüchtigten derben Geschmack der Böoter. Auch die in demselben Heiligtum gefundenen Statuetten sind ganz besonders burlesk aufgefaßt. Es sind nicht etwa frei erfundene Karikaturen, sondern wir dürfen nicht daran zweifeln, daß uns die Vasen, aus denen die Festteilnehmer bei den heiligen Trinkgelagen tranken, einen Teil der mystischen δρώμενα des Kabirenkultus vollständig naturgetreu zeigen. Sie gehören etwa der ersten Hälfte des IV. Jahrhunderts v. Chr. an.

Nr. 126. Ueberfall der Gänse. Athen, aus Böotien. Rotfiguriger Krater. Zwei Männer haben in einem großen Topf mit zwei Mörserkeulen einen Brei aus weißen Körnerfrüchten gerührt. Sie sind bekleidet mit Trikot und gegürtetem anliegenden Wams, haben Phallos, riesiges Maul, aufgerissene Augen, weiße Kränze. Da werden sie jeder von je einer Gans überfallen. Die Helden lassen sofort die Keulen fahren, erheben abwehrend oder schlagbereit eine Hand gegen das Ungeheuer, nach dem der eine sogar mit dem Fuß stößt, während der andere ängstlich in den Knien einknickt. Es scheint mir kein Grund vorzuliegen, daran zu zweifeln, daß derartige spaßhafte Kämpfe auf der Possenbühne stattfanden.

Taf. LXXXVII 1

Nr. 127. Kadmos. Kabirion-Vase in Berlin. Der Ruhm des Kadmos, des mythischen Gründers von Theben, beruht hauptsächlich auf der Besiegung des mächtigen Drachens an der Aresquelle. Selbst diese Ruhmestat ihres größten Helden persifliert die böotische Posse. — Kadmos ist als Reisender gekleidet, trägt Exomis und spitzen Pilos auf seinem weißen Haar. Er hat dicken Bauch, großen Phallos, ungeheuer langes und breites Maul, knopfförmige Nase, Glotzaugen. Er hat Tragholz und zugeschnürten Reisesack abgelegt und ging mit Stock und Eimer auf die mit dichtem Schilf bewachsene Quelle los, um Wasser zu schöpfen. Da hebt sich eine mächtige Schlange aus dem

Taf. LXXXVII 2

Röhricht. Entsetzt purzelt der kleine Held auf seinen ausgepolsterten Hinteren, der Eimer fliegt im Bogen über seinen Kopf fort nach hinten, der Stock biegt sich wie eine dünne Ranke. Der Schreck fährt ihm in den Unterleib, wie dem Euelpides in Aristophanes' Vögeln (v. 63 ff.) und dem Dorfrichter Adam in Kleists Zerbrochenem Krug (v. 1686 f. u. 1771—75).

Abb. 134 bis 135 Nr. 128. Abenteuer des Odysseus. Kabirion-Vase, aus Theben, Oxford. Auf der einen Seite ist eine Parodie von Homers Odyssee V v. 263 ff., auf der anderen von id. X v. 316 ff.



Abb. 134. Seefahrt des Odysseus. Kabirion-Vase in Oxford.

a) Odysseus fährt über das Meer, getrieben von dem Nordwind Boreas (vgl. Od. V 296), dessen Kopf mit dick aufgeblasenen Backen inschriftlich bezeichnet ist. Das Floß besteht an Stelle der Balken, auf die Kalypso zur Erfrischung zwei Schläuche mit Wasser und Wein gelegt hatte (v. 263 f.), aus zwei großen Weinamphoren. Während der homerische Odysseus über den von Poseidon erregten Sturm verzweifelt klagt, hat der karikierte Odysseus seinem göttlichen Feind den Dreizack stiebitzt und benutzt ihn fröhlich, um nach Fischen zu stechen. Odysseus ist nackt bis auf den um den linken Arm gewickelten Mantel, der sich infolge des Sturmes heftig bläht. Sein den dionysischen Kobolden gleicher Leib erscheint also nackt, und zwar hier ohne jede Andeutung des bemalten Wamses, wie wir es in der Phlyakenposse fanden. Für die Posse am Kabirionfest müssen wir uns natürlich, wie in Unteritalien, die Schauspieler in ausgestopften Wämsen denken.

b) Kirke in langem Chiton mit Bausch, die Haare in aufgepuffte Melonenfrisur geordnet, mit großem Mund, kleiner stumpfer Nase, riesigen Augen, steht vor ihrem Webstuhl (vgl. Od. X v. 222 und 254) und rührt in einem großen Napf den Zaubertrank für Odysseus. Der aber hat bereits das Schwert aus der Scheide gezogen, um sie zu bedrohen. Er hat wieder nur ein Mäntelchen über den linken Arm geworfen und trägt einen breitkrempigen Hut. Sein dicker Leib ist bis aufs äußerste grotesk verzerrt gebildet.

Ein Vasenbild im British Museum zeigt die Ueberreichung des Trunks, bevor Odysseus das Schwert gezogen hat. Andere Kabirionvasen parodieren Perseus und Bellerophon, Peleus und Chiron, den Jäger Kephalos, Herakles; zeigen Kämpfe der drolligen Pygmäen mit Kranichen; den ersten Menschen Protolaos mit seinen Eltern Mitos und Krateia (Faden oder Samen und Kraft), aber auch Szenen des täglichen Lebens, wie einen Hochzeitszug, bei dem ein eifersüchtiger Bewerber vergeblich den Wagen mit dem Brautpaar zu erklettern versucht. Es sind also auch hier ganz ähnliche Themata aus Sage und Leben wie in der Phlyakenposse behandelt worden.



Abb. 135. Odysseus und Kirke. Kabirion-Vase in Oxford.

d) Neue Komödie.

Im Laufe des IV. Jahrhunderts v. Chr. wandte sich die attische Komödie mehr und mehr der Darstellung des täglichen Lebens zu. Zur Zeit Alexanders des Großen entwickelte sie sich zum bürgerlichen Lustspiel, das in der hellenistischen Zeit durchaus die Bühne beherrscht hat. Diese neue Komödie verzichtet auf alle die politischen, nationalen, sozialen und literarischen Tendenzen, die die alte Komödie zu einem wichtigen Faktor des öffentlichen Lebens und neben der Tragödie zu einem Erziehungsmittel für das attische Volk gemacht hat. Sie verzichtet auf die Verspottung der Staatsmänner, der Feldherren, der Philosophen, des Volks, ebenso auch auf alles Phantastische und Märchenhafte. Sie gibt nur einen kleinen Ausschnitt aus dem Leben der attischen Bürger. Immer wieder werden dieselben Typen verwendet. Es ist bewundernswert, wie die Dichter mit diesen wenigen Typen eine große Zahl zwar verwandter, aber auf das mannigfaltigste variierter Lustspiele geschaffen haben. Während es den Dichtern der klassischen Zeit immer nur auf die Tendenz des Stückes oder auf Situationskomik ankam und die Menschen oft mitten im Stück urplötzlich ganz anders erscheinen als sie sind, sind in der neuen Komödie die Charaktere scharf durchgeführt und mit großer Feinheit differenziert. Nach Menander (im Schiedsgericht v. 486 ff.) ist der Charakter des einzelnen Menschen der wesentliche Faktor für die Entwicklung seines Schicksals, und daher ist er es auch für den Gang der Handlung.

Dementsprechend ist die Tracht in der neuen Komödie nicht mehr grotesk, sondern die des täglichen Lebens. Die Masken sind nicht mehr auf individueller Grundlage lächerlich übertrieben jedesmal anders gestaltet, sondern werden typisch ausgebildet. Die Maskengarderobe, die Pollux (IV 143 ff.) aufzählt, entspricht genau den Typen, die wir auch in den Stücken finden: Greise, Väter, Jünglinge, Sklaven, alte Weiblein, Bürgerfrauen, Hetären, Kuppler, Parasiten, Köche, prahlerische Offiziere etc. Dieselben Typen finden sich auch in den erhaltenen Denkmälern, und zwar wie in den Lustspielen mit allerlei feinen Varianten.

Auch die Entwicklung der neuen Komödie einerseits aus der alten Komödie, andererseits in Anlehnung an die Tragödie des Euripides, der sie ihre Kunstform sowie die wichtigen Motive der Wiedererkennung und der Liebe entlehnt, spiegelt sich in den Denkmälern wider. Unter dem langen Gewand werden noch immer das Trikot, bei derberen Personen auch das Progastridion beibehalten. Manche Masken sind wie die betreffenden Personen aus der altattischen, megarischen oder sizilischen Komödie entlehnt, so die des Hermonios, des Sphenopogon, des Lykomedeios, des Prahlhanses, des Bauern, des Parasiten, des Kochs, des Sklaven (vgl. Nr. 82—89). Andere Masken erinnern an die Tragödie, so die ernsten Jünglingsmasken (vgl. Nr. 56 und 141).

Taf. LXXXVIII

Nr. 129. Menander-Relief, im Lateran. Der Dichter sitzt auf niedrigem Sessel, nur mit Mantel und Sandalen bekleidet, die rechte Hand mit Rednergebärde im Schoß, mit der linken die Maske eines Jünglings der Komödie mit Haarkranz (Stephane) erhebend. Ueber sie hinweg blickt er auf eine Frau, die die linke Hand auf die Hüfte stützt, während sie die rechte Hand wohl mit einem bedeutungsvollen (abgebrochenen) Gegenstand erhob. Zwischen ihnen steht ein Tisch, darauf die Maske einer Hetäre mit langen Locken, breiter Bandschleife und großer Haarschleife, sowie eines Mannes mit Haarkranz und gedrehten Bartlocken. Dahinter steht ein Lesepult mit einer geöffneten Buchrolle. Den Hintergrund bildet eine Mauer, die mit Lorbeerguirlande geschmückt ist und auf der Vasen und Tympana aufgestellt sind.

Während soweit alles sicher ist, schwankt die Erklärung aller Einzelheiten sehr. Ist die Frau eine Muse oder Glykera, die Muse Menanders, die ihm nach einem reizenden Brief bei Alkiphron (IV 9, 5) die Masken bereitet und ihm das Kostüm anzieht? Hielt sie in ihrer rechten Hand eine Maske, einen Kranz oder eine Rolle? Ist die Rolle auf dem Tisch eine Buchrolle oder eine heilige Binde? Spielt die Szene in der Studierstube, in oder vor einem heiligen Bezirk? Stehen die Gegenstände oben auf einem Wandbord oder auf einer Peribolosmauer? Ist diese gerade oder gerundet? Ist die Architektur rechts hinten ein Fenster, eine Tür, ein Torbau oder ein Wandschränkchen? Keine dieser Fragen ist bisher sicher beantwortet. Die Ursache dieses Schwankens ist teilweise in der Tatsache zu suchen, daß das im I. Jahrhundert v. Chr. entstandene Relief, wie viele der hellenistisch-römischen Reliefbilder und Wandgemälde, aus verschiedenen älteren und jüngeren Elementen zusammenkomponiert worden ist. Die Figur des Dichters geht auf die Statue von der Hand der Söhne des Praxiteles zurück (vgl. Nr. 30). Sie kehrt auf zwei anderen Reliefs mit anderer Szenerie und leicht variierten Masken wieder. Das Schema ist für meditierende Theaterdichter und Schauspieler typisch und kommt bereits in der Zeit der alten Komödie auf einem attischen Grabrelief vor. Die Masken wollte Robert genau auf die des schwarzen Jünglings, der Hetäre Lampadion mit der Fackelfrisur und des führenden Alten nach Pollux' Verzeichnis (IV 146, 151 und 144) zurückführen (μέλας νεανίσκος, λαμπάδιον und ἡγεμὼν πρεσβύτης). Es könnte aber auch der ganz

vortreffliche älteste Jüngling mit gerunzelter Stirn, das erste verführte Mädchen (Pseudo-Kore) mit der Haarschleife auf dem Scheitel und der Alte mit langem Bart und Haar (das über den Tisch herunterhängt) nach Pollux (IV 146, 152 und 144) sein (πάγχρηστος νεανίσκος, ψευδοκόρη und πρεσβύτης μακροπώγων καὶ ἐπισείων). Wir sind kaum berechtigt, eine genaue Uebereinstimmung zwischen hellenistischen Denkmälern und dem als Vokabular für den Kaiser Commodus (180—192 n. Chr.) verfaßten Katalog des Pollux anzunehmen, da dieser auf verschiedene, ihrerseits wohl teilweise einfach auf den vorhandenen Stücken beruhende Quellen zurückgeht. Sicher ist nur, daß wir hier die drei Haupttypen haben, die in jedem Lustspiel der neuen Komödie eine Rolle spielten: der leichtsinnige Jüngling, die von ihm geliebte, oft auch verführte Frau und der strenge, meistens geprellte Vater.

Nr. 130. Komödienrelief in Neapel. Ein Jüngling kehrt trunken und selig in Gesellschaft einer kleinen Flötenbläserin von einem Symposion heim und schwingt in der rechten Hand die Binde, die man beim Trinkgelage umzulegen pflegte. Ein Sklave stützt seine wankenden Schritte. Da fährt dieser entsetzt zurück, denn er erblickt den strengen Vater des jungen Herrn, der wütend auf den ungeratenen Sprößling losfahren will. Ein besonnener Freund aber packt mit beiden Händen den Zornigen am rechten Arm und hält ihn zurück. Aehnliche Szenen kehren in zahlreichen Lustspielen der neuen Komödie wieder. Fast regelmäßig wird der Sohn in seinen Vergnügungen und Liebeleien von einem schlauen, ihm treu ergebenen Sklaven unterstützt, der den alten Herrn im Interesse des jungen belügt, betrügt und beschwindelt, wo er nur kann.

Taf. LXXXIX

Alle vier Schauspieler tragen Trikot, Chiton, reichverschnürte Sandalen und Masken mit Haarkranz oder Haarrolle. Die drei Herren tragen dazu noch einen großen Mantel. Der des Vaters ist mit Fransen besetzt. In der linken Hand trägt er einen Krummstab, wie ihn auch Pollux (IV 119) für alte Männer erwähnt. Sowohl nach Tracht wie Stellung muß man ihn für die wichtigere Rolle von den beiden Alten halten, also für den führenden Alten (ἡγεμὼν πρεσβύτης) nach Pollux' Terminologie (IV 144). Dann entspricht sein Genosse dem Alten mit großem Bart und wallendem Haar, der auch bei Pollux als sanfter beschrieben wird, als sein Partner. Sowohl in den Stücken wie in den Denkmälern und bei Pollux sind außerordentlich oft derartige Maskenpaare zusammengestellt, die entweder nahe verwandt oder einander entgegengesetzt sind. Vgl. Nr. 139.

Der Jüngling ist wohl der zweite Jüngling mit wallendem Haar (νεανίσκος δεύτερος ἐπίσειστος), während der erste laut Pollux (IV 147) die Rolle des prahlerischen Offiziers spielte. Der Sklave muß der Leiter der Intrigue, der führende Diener, und zwar nach Pollux (IV 150) der mit langem Haar sein (θεράπων ἡγεμὼν ἐπίσειστος). Vgl. das Relief Nr. 138, die Statuetten und Masken Nr. 142, 149, 151, 164, 167—170.

Den Hintergrund bildet links ein reich geschmückter Torbau, rechts eine Gruppe von Gebäuden, die durch einen großen Vorhang verhängt ist, so daß man nur noch links seitlich einen Türpfeiler, oben eine Bogenarchitektur erkennen kann. Wie bei dem vorigen Relief und vielleicht aus gleichem Grund schwankt die Erklärung der Szenerie sehr. Früher hat man daran erinnert, daß nach Pollux (IV 125) in der Komödie neben dem Haus Nebengebäude lagen, die durch einen Vorhang bezeichnet waren. In letzter Zeit neigt man dazu, anzunehmen, es sei ein Teil des Proskenions verhängt, um es für das Spiel auszuschalten (Frickenhaus), oder es sei nur eine aus Setzstücken aufgebaute Dekoration gemeint (Fiechter).

Taf. XC 1 Nr. 131. Herrin und Diener. Wandbild aus Pompeji, in Palermo. Gegenstück zu der Tragödienszene oben Nr. 50. Das Bild ist in hellen, hauptsächlich weißen, gelben und violetten Tönen gehalten.

Eine kräftige, hochgewachsene Frau steht nach rechts gewandt und streckt die rechte Hand mit herabhängenden Fingern gestikulierend vor. Sie trägt gelbes Trikot, weißen Chiton mit hellvioletten Streifen an der Seite, weißgelben Mantel und einen goldenen Reif in ihrem vollen, krausen, langen, braunroten Haar. Ihre Maske hat weiße Gesichtsfarbe und starke Hakennase. Hinter ihr steht eine kleine, ganz in ihren gelben Mantel gehüllte Dienerin, in Vorderansicht. Von rechts tritt ein Diener mit einem gelben Korb in der linken Hand heran. Er erhebt wie beschwörend die rechte Hand mit der Innenfläche nach außen hoch gegen die Frau und legt den Kopf zurück. Er ist bekleidet mit gelbem Trikot, weißem Mantel (wie ihn Pollux IV 119 für Sklaven der Komödie bezeugt), violetten Schuhen. Sein Gesicht ist gelb, Haar und Bart sind rotbraun.

Die Maske der Herrin entspricht der der kraushaarigen Bürgersfrau (οὔλη) nach Pollux (IV 152). Der Sklave ist wohl der Leiter der Intrige (ἡγεμὼν θεράπων); wegen des Korbes könnte man auch an einen Koch oder Fischer denken.

Taf. XC 2 Nr. 132. Alter Sklave und zwei Frauen. Wandbild aus Herculaneum, in Neapel. Ein Diener mit grauer Haarrolle und braunrotem Gesicht macht sich über eine junge Frau, die von einer älteren begleitet ist, lustig, indem er mit der rechten Hand auf sie zeigt und mit der linken Hand das apotropäische, noch jetzt im Süden übliche Zeichen der corna gegen sie macht. Er steht breitbeinig in Vorderansicht da. Er trägt braunes Trikot, weißen Chiton, der ebenso wie weißer Mantel für Sklaven der Komödie üblich war (vgl. vorige Nummer) und dunkelgelben Mantel. Die junge Frau hat den Kopf ganz zwischen die Schultern gezogen und hält sich den Mund zu. Sie hat weißes Gesicht und kastanienbraune Haare, die mit einer gelben Binde zu einem hochsitzenden, spitzen Schopf aufgebunden sind. Sie trägt dunkelroten Chiton, hellroten Mantel und rote Schuhe. Eine ältere Frau umfaßt sie von hinten mit beiden Händen. Sie hat hellgelbes Gesicht. Ihre Haare sind in einer roten Haube geborgen. Sie trägt einen oben graugrünen, unten dunkelroten Chiton und einen kirschroten Mantel. Ihr Chiton ist kürzer als der der jungen Frau. An den Füßen hat sie graue Sandalen.

Der Sklave muß der Pappos sein, der einzige nach Pollux (IV 149), der unter den Dienern graue Haare hat. Vgl. unten Nr. 153. Die junge Frau ist wohl das Lampadion, die Hetäre mit der spitz endigenden Fackelfrisur. Roberts Deutung auf den führenden Diener mit roter Haarrolle und dem falschen Mädchen mit auf dem Scheitel zur Schleife gebundenem Haar entspricht nicht den Frisuren der beiden. Die ältere Frau ist wohl die schwatzhafte ausgediente Hetäre mit graumeliertem Haar (σπαρτοπόλιος λεκτική Pollux IV 153), das sie in einer Haube versteckt. Derartige verblühte Courtisanen pflegen sich als Dienerinnen und Beraterinnen an junge Hetären anzuschließen. Vgl. die Maske Nr. 173. Gegenstück zur folgenden Nummer.

Taf. XCI 1 Nr. 133. Alter Herr, Sklave und Flötenspielerin. Wandbild aus Herculaneum, in Neapel. Gegenstück zur vorigen Nummer.

Ein Greis stützt sich mit beiden Händen auf seinen schräg aufgestellten Stock und späht mit vorgeneigtem Kopf nach einem lustigen, eng aneinander geschmiegt sitzenden Pärchen, einem Diener und einer flötenblasenden Frau, herüber. Der Alte hat braunrotes Gesicht, weißen Haarkranz und spitzen weißen Bart. Er ist bekleidet mit gelbem Trikot, hellgelbviolettem Chiton, weißem Mantel und rotbraunen Schuhen. Der Sklave sitzt mit

gekreuzten Füßen in Vorderansicht, lehnt sich von hinten an die Flötenspielerin, der er die linke Hand auf die linke Schulter legt, und blickt zu ihr empor. Seine rechte Hand ruht auf seinem dicken Leib. Er hat braunrotes, breites, grinsendes Gesicht, und braune Haare, in denen ein grüner Kranz liegt. Er ist bekleidet mit gelbgrünem Trikot, weißem Chiton (vgl. vorige Nummer) und grünem Mäntelchen. Die Flötenbläserin lehnt sich leicht zurück und bläst weiße Doppelflöten. Sie hat ein weißes Gesicht und kastanienbraunes, gescheiteltes Haar, in dem ein mit gelbem Band gewundener blaugrüner Kranz liegt. Sie hat rote Aermel, die wohl zu einem Trikot gehören, langen gelben Chiton, darüber einen kurzen violetten Chiton mit dunkelviolettem Mittelstreifen, in den schräge Reihen von weißen, grünen und gelben Strichelchen eingestickt sind. Vgl. das Gewand des Flötenbläsers auf dem sogenannten Aischylos-Mosaik oben Nr. 35. Zu Füßen des Sklaven scheint Terrain mit Pflanzen angegeben zu sein. Der Sitz scheint aus Felsen geschnitten zu sein. Es entdeckt also ein alter Herr auf einem Spaziergang oder bei der Rückkehr von einem solchen seinen Sklaven, wie er ein Schäferstündchen mit einem lockeren Dirnchen abhält. Szenen, in denen ungesehene Zeugen nicht für sie bestimmte Dinge belauschen, sind in der neuen Komödie überaus häufig. Der Alte, bei dem eine Glatze auf dem Oberkopf deutlich ist, entspricht etwa dem Sphenopogon, dem spitzbärtigen Greis des Pollux (IV 145); der Sklave dem krausköpfigen, schielenden Diener mit rotem Gesicht und Haar (IV 149); die Flötenbläserin dem kleinen Hetärchen mit Band im Haar (ἑταιρίδιον IV 153). Vgl. die Masken auf dem Mosaik Nr. 137.

Eine sehr ähnliche Maske einer Flötenbläserin mit gescheiteltem, von einem Band umgebenem Haar ist in Delphi gefunden worden.

Nr. 134. Prahlerischer Offizier und Parasit. Zerstörtes Wandbild in Casa della grande fontana zu Pompeji. Die Hauptpersonen sind zwei der wichtigsten Figuren, die die neue Komödie von der älteren übernommen und weiter ausgebildet hat. Links steht, stolz auf seine Lanze gestützt, ein Krieger mit ebenso grimmigem, wie dummem Gesicht unter seiner tellerförmigen Mütze. Unbeweglich lauscht er den Tiraden seines Schmeichlers, der, wichtigtuerisch weit ausschreitend und demütig gebückt wie ein treuer Hund von unten zu seinem Herrn emporblickt, und sicher die von diesem berichteten Heldentaten übertreibend wiederholt, wie der Parasit Artotrogus (Brotesser) im I. Akt von Plautus' Miles gloriosus oder der Parasit Gnatho in Terenz' Eunuchen (v. 251 ff. und 391 ff.) und wie es ähnlich in Menanders Kolax gewesen sein muß. Der Bramarbas trägt weißen Chiton und violetten Mantel, während der Parasit ganz weiß gekleidet ist. Vgl. die Statuetten Nr. 144, 145 und 147 und die Maske Nr. 165. Abb. 136

Hinter dem Prahlhans steht ein Diener, hinter dem Parasiten sind noch zwei junge Leute, alle drei unmaskiert, also einfach Begleiter, Comparserie. Auf tieferem Niveau sitzen rechts und links, also unterhalb der Bühne, zwei würdige ältere Männer in Lehnstühlen. Man hat sie als Theaterpolizisten, Rhabduchen, erklärt. Doch haben sie richtige Knotenstöcke, keine Stäbe zum Schlagen. Sie erinnern am meisten an Statuen des V. Jahrhunderts und sollen vielleicht Bildnisse berühmter Männer, etwa des Aeschylos und Euripides, bedeuten, wie man sie in den Theatern aufstellte. Auf dem Wandbild oben Nr. 24, das eine Bühne nachbildet, steht eine bronzene Dichterstatue in der mittelsten Nische der Bühnenvorderwand.

Nr. 135 und 136. Mosaiken des Dioskurides. Aus der sogenannten Villa des Cicero zu Pompeji, in Neapel. Beide tragen die Künstlerinschrift des Dioskurides von Samos. Sie sind in ungewöhnlich feiner Technik ausgeführt mit einer ungeheuren Menge Taf. XCII bis XCIII

kleiner und verschieden gefärbter Steine, mit denen der Verfertiger sich sichtlich bemüht hat, die malerische Vorlage so getreu als möglich nachzuahmen. Man kann für diese eine vielfarbige, mannigfaltig nüancierte, fein abgetönte, impressionistische Tempera-Malerei erschließen, da die sehr hell gehaltenen Steinchen in bunten Streifen so nebeneinander gesetzt sind, daß meistens eine Art changierender Farbe für das Auge entsteht, die nur schwer genau beschrieben werden kann. Das Frauenbild wirkt matter als das Musikantenbild, weil letzteres modern abgeschliffen worden ist.



Abb. 136. Prahlhans und Parasit. Wandbild in Pompeji.

Taf. XCII — Nr. 135. Straßenmusikanten. Vor einer von hoher Tür am rechten Rand durchbrochenen Hauswand, also auf der Straße, führen zwei Männer zum Flötenspiel einer Frau einen plumpen Tanz auf. Der eine Mann schlägt das Tympanon, der zweite die Schallbecken. Alle drei Musiker tragen Trikot, Chiton und Mantel, den die beiden Männer vorn verknotet haben, damit er ihre Bewegungen nicht hindere. Hinter der Frau steht ein elender, jämmerlicher Zwerg. Wahrscheinlich sind es Metragyrten, Bettelpriester der Kybele, die in den hellenistischen Städten sich ihr Brot durch derartige Darbietungen verdienten. Die neue Komödie hat mehrfach, so in Stücken von Antiphanes und Menander, diese Leute auf die Bühne gebracht. Derartige Musikszenen wurden aber meistens als Intermezzi an Stelle der Chorlieder zwischen den Akten aufgeführt.

Die Berühmtheit des Bildes bezeugen eine gemalte Replik aus Stabiae in Neapel und eine plastische Darstellung des Beckenschlägers in einer Terrakotte etwa des II. Jahrhunderts v. Chr. (unten Nr. 155), die etwa aus der Entstehungszeit des Originals stammen oder nur wenig jünger sein wird. Mit Unrecht glaubte man früher in der Statuette eines Jünglings (unten Nr. 142) auch eine Kopie des Tympanonschlägers zu besitzen.

Beide Tänzer haben rotbraune Masken, braune, krause, zur Spira gedrehte Haare, einen hellgrünen, von weißer Binde umwundenen Kranz mit kleinen gelben Blüten und einer roten Blume in der Mitte. Da sie bartlos sind, würde Pollux sie zu den Jünglingen rechnen. In seinen Katalog würde am besten der krausköpfige Jüngling (οὖλος νεανίσκος) passen, doch traten diese Bettelmusikanten wohl kaum in typischen Masken auf. Die Flötenspielerin hat ein hellgelbes, rosa getöntes Gesicht. Ihr hellbraunes Haar ist dreimal von einer gelben Binde umwunden. Das würde in der Aufzählung des Pollux etwa der mit einer Mitra geschmückten Dirne (διάμιτρος ἑταίρα) entsprechen.

Nr. 136. Drei Frauen. Auf einem Podium, zu dem drei reich verzierte Stufen emporführen, sitzen um einen runden Tisch eine Alte und zwei junge Frauen. Auf dem Tisch stehen ein Weihrauchgefäß und eine Dose, daneben liegt ein Lorbeerzweig. Das sind Gegenstände, die zum Liebeszauber verwendet werden. Sicher befragen die beiden jungen Damen die alte Hexe in Herzensangelegenheiten. Die in der Mitte sitzende junge Frau führt offenbar das Wort. Sie gestikuliert lebhaft mit beiden Händen. Die andere, die auf einem mit kostbarer, bunt gewürfelter Decke und gestreiftem Kissen bedeckten Stuhl sitzt, erhebt ängstlich die Hände in Brusthöhe. Die alte Zauberin hält einen Becher, in dem sie vielleicht bereits einen wirksamen Trank gemischt hat, in der rechten Hand und gestikuliert mit der linken Hand. Sie hat ihren Mantel über den Kopf gezogen, während ihn die jungen Frauen in der üblichen Weise umgelegt haben. Neben der alten Frau steht ein kleines Mädchen in langem Kleid, aber mit kurzgeschnittenem Haar. Mit Unrecht glaubte Herrmann in ihr den Gegenstand der Verhandlung zu erkennen. Sie ist halb von einem seitlichen Pfeiler verdeckt und tritt ganz zurück. Sie entspricht etwa der jungen Sklavin im Bürgerhaus, der Zarten mit dem kurzgeschnittenen Haar (ἅβρα περίκουρος θεραπαινίδιον) nach Pollux (IV 154). Die alte Pharmakeutria hat weiße krause Haare, ein verrunzeltes gelbes Gesicht und schielende Augen. Ihre Maske paßt genau zu der des dürren, alten Weibleins mit dem Wolfsgesicht (γράδιον ἰσχνὸν ἢ λυκαίνιον) nach Pollux (IV 150), mit zahlreichen feinen Runzeln, weißen Haaren, gelbem Teint und schiefem Blick. Die beiden jungen Frauen haben weiße Gesichter und braune Haare. Die in der Mitte sitzende hat eine weiße Binde über dem Scheitel zur Schleife gebunden. Die links sitzende hat eine gelbe Binde einmal rund und zweimal quer um den Kopf gelegt. Vielleicht darf man in der ersteren die Kore, das Mädchen mit gescheitelten Haaren, in der zweiten die zweite Pseudo-Kore mit ungescheitelten Haaren (κόρη und ἑτέρα ψευδοκόρη) des Pollux (IV 152) wiedererkennen.

Taf. XCIII

Das Bild zeigt die Inszenierung einer Innenszene, wie sie in der neuen Komödie öfters, z. B. am Anfang von Plautus' Stichus und in der Mostellaria v. 157 ff. vorkommt. In eine breite Oeffnung zwischen Pfeilern, wie sie alle hellenistischen Bühnen im Oberstock hatten (vgl. oben Nr. 4, 5, 8 u. 10), ist eine kleine erhöhte Estrade gesetzt worden, die wohl beweglich zu denken, aber kaum mit dem Ekkyklema der Tragödie gleichzusetzen ist. Wir haben damit einen wertvollen bildlichen Beleg für die Tatsache, daß die neue Komödie oben auf, nicht vor dem Proskenion gespielt worden ist, da in der niedrigen, engen unteren Säulenhalle eine derartige Inszenierung undenkbar ist.

Taf. XCI 2

Nr. 137. Masken-Mosaik im Kapitol. Gefunden auf dem Aventin. Auf einer Stufe liegen die Maske einer Flötenspielerin und eines Sklaven, also derselben Personen, die auch auf dem Wandbild Nr. 133 miteinander verbunden erscheinen. Die weibliche Maske hat weißes Gesicht, braunschwarze gescheitelte Haare, die jederseits in drei langen gedrehten Locken herabhängen, und eine große gelbe Haarschleife. Hinter ihr stehen gelbe Flöten mit roten und weißen Streifen, also wohl aus Elfenbein mit Metalleinlagen zu denken. Die Maske entspricht am meisten dem vollkommenen Hetärchen mit Locken über den Ohren (Pollux IV 153 τέλειον ἑταιρικόν). Der Sklave ist glatzköpfig, hat rotgelben Teint, gelbe Barthaare, einen grünen Eppichkranz mit gelben Korymben. Es könnte der kraushaarige, glatzköpfige, schielende Diener nach Pollux (IV 149 οὖλος θεράπων) gemeint sein, wie auf dem Wandbild Nr. 133. Doch wäre auch der Koch, Maison, möglich. Vgl. oben Nr. 87 und unten Nr. 143.

Die Technik des Mosaiks entspricht der der besten Stücke aus Hadrians Villa, z. B. dem im gleichen Raum der kapitolinischen Sammlung befindlichen Taubenmosaik. Mit Unrecht hat man daher eine ganz neue Herrichtung erkennen wollen.

Taf. XCIV 1

Nr. 138. Masken-Relief. Neapel, aus Pompeji. Auf Felsboden liegen unten die Maske eines älteren Mannes, rechts oben die Maske eines Sklaven, links oben die Maske eines Jünglings, d. h. also Masken derselben Haupttypen der neuen Komödie, die auch auf dem Relief oben Nr. 130 vertreten sind. Alle drei haben Stephane resp. Spira. Es scheinen genau die speziellen Masken des führenden Alten, führenden Sklaven und zweiten Jünglings mit wallendem Haar gemeint zu sein, wie auf dem Neapler Komödienrelief. Doch könnte auch sowohl der schwarze wie der zarte Jüngling des Pollux (IV 146 f. μέλας oder ἁπαλὸς νεανίσκος) erkannt werden. — Unter den Masken des Sklaven und des Sohnes sind Tücher ausgebreitet. Die Satyrmaske hinter dem Jüngling erinnert an die nie abgebrochene Beziehung des Theaters zum dionysischen Kult. Auch auf der Rückseite stehen Satyr- und Silensmaske einander gegenüber. Sie sind in flachem Relief gebildet, wie stets die Rückseite der Maskenreliefs, deren Vorderseite ebenso durchgehend in Hochrelief gearbeitet ist.

Taf. XCIV 2

Nr. 139. Masken-Relief. Vatikan, angeblich aus Ostia. Obere Ecken und große Stücke von Haar und Bart der Maske links oben ergänzt. Oben liegen nebeneinander die Maske eines bekränzten älteren Mannes, des führenden Alten mit wallendem Haar und Bart (vgl. Nr. 130) und eines zarten Jünglings. Rechts unten liegt die Maske des führenden langhaarigen Sklaven, ebenfalls bekränzt. Ihm gegenüber die Maske eines Jünglings mit wolligem Kraushaar. Die beiden Jünglingsmasken bilden deutlich einen scharfen Kontrast zueinander, sowohl in dem glattgestrichenen Haar des einen gegenüber dem zu Löckchen gerollten des anderen, wie in dem ruhigen Ausdruck des glatten Gesichts der oberen gegenüber dem bösen, ja zornigen Ausdruck der unteren mit ihren gerunzelten Brauen und den Falten auf der Stirn. Sicher haben wir hier zwei sehr ungleiche Brüder, Vettern oder Freunde zu erkennen, wie sie die neue Komödie gern in scharfem Kontrast nebeneinander zu stellen liebte. Hier entsprechen sie dem kraushaarigen und dem zarten Jüngling des Pollux (IV 147 οὖλος und ἁπαλὸς νεανίσκος). Die Rückseite zeigt in Flachrelief einen Felsaltar, eine bärtige und eine weibliche tragische Maske.

Taf. XLV bis CII

Nr. 140—161. Statuetten von Schauspielern der neueren Komödie. Mit Ausnahme der Marmorstatuetten im Vatikan Nr. 151 und 152 sind es durchweg hellenistische, also der Blütezeit der Dichtungs-Gattung gleichzeitige Terrakotten. Die Auswahl repräsentiert die Haupttypen der neuen Komödie: den strengen Vater, den

braven und den liederlichen Sohn, den Koch, den Parasiten, den Bordellwirt, den prahlerischen Offizier, den intriganten und nichtsnutzigen Sklaven, die Bürgersfrau, die Kupplerin und die Hetäre.

Nr. 140. Aelterer Mann. Paris, Cabinet des Médailles in der Bibliothèque nationale, aus Sammlung Janzé. Ein würdiger Mann, den Mantel um die Beine geschlagen, macht mit beiden Händen einen lebhaften Gestus, wohl der Entrüstung, indem er beide Hände übereinander etwa in Taillenhöhe vor der Mitte seines Körpers horizontal ausstreckt. Der Kopf ist nach links gewendet. Er hat große Stephane und breiten, in steif gedrehten Locken gegliederten Bart, ist also wohl der führende oder der großbärtige Alte nach Pollux IV 144. Vgl. die Reliefs Nr. 130, 138 und 139. Taf. XCV 1

Nr. 141. Jüngling. Athen, wahrscheinlich aus Myrina. In edler, selbstbewußter Haltung steht der in den Mantel gehüllte junge Mann da. Die rechte Hand liegt vor der Brust. Gesicht und Hände waren rotgelb getönt. Der Haarkranz, die leicht gerunzelte Stirn und der ernste Ausdruck passen für den von Pollux (IV 146) als ganz vortrefflicher, ältester Jüngling beschriebenen Maskentypus (πάγχρηστος νεανίσκος). Er bildet ein genaues Gegenstück zu dem ältesten Jüngling der Tragödie, oben Nr. 56. Taf. XCV 2

Nr. 142. Dgl. Berlin, aus Myrina. Mit Unrecht galt die Statuette früher als Kopie des Tympanonschlägers nach dem Original des Dioskurides-Mosaiks oben Nr. 135. Ebenso falsch ist die Deutung einer von dem Töpfer Sodamos gearbeiteten Replik als eines ausrufenden Händlers. Robert erkannte, daß ein angeheiterter Jüngling gemeint ist, der vom Symposion kommt, wie der von breiter Binde umwundene Kranz beweist. Mit den Musikanten des Mosaiks verbindet ihn die Tatsache, daß auch er Musik machte, nämlich eine Leier spielte. Um hierzu die Hände frei zu haben, hat er seinen violetten Mantel wie die Metragyrten fest um die Hüften geschlagen, den oberen Rand eingerollt und die Enden ineinander gedreht. Er hat volles abstehendes Haar um sein jugendliches Gesicht, ist also wohl, wie auf dem Relief Nr. 130, der zweite Jüngling mit wehendem Haar nach Pollux' Terminologie (IV 147 δεύτερος ἐπίσειστος νεανίσκος); vgl. die Maske Nr. 164. Den ersten, den Prahlhans, vgl. unten Nr. 147. Taf. XCVI 1

Nr. 143. Koch. Berlin, aus Myrina. Die Statuette ist von Winter auf einen Tympanonschläger, von Robert auf den Koch Maison gedeutet worden. Vgl. oben Nr. 86—87 und unten Nr. 166. Die Haltung der Arme läßt tatsächlich die Deutung auf das Anrühren einer Speise wohl zu. Die grinsende Maske und die beiden über das glatt herabfallende Gewand gelegten, weit voneinander entfernten Gürtel kommen einem Sklaven zu. Die für einen solchen ungewöhnliche Länge des Gewandes erinnert an die Schürzen der modernen Köche. Nach Pollux (IV 119) trägt der Koch ein doppeltes ungewalktes Gewand, war also von den anderen Sklaven verschieden gekleidet. Auffallend bei einem Koch ist nur der Blumenkranz des Symposions. Taf. XCVI 2

Nr. 144—145. Parasiten. Die Parasiten sind arme Bürger, die von der Gnade der Reichen leben. Sie drängen sich zu ihren Mahlzeiten und versuchen, sich durch Schmeicheleien und lustige Scherze angenehm und unentbehrlich zu machen. Sie ertragen alle Launen ihrer Beschützer mit Geduld, geben sich zu allen möglichen Diensten und Besorgungen her, nur um Futter zu erlangen. Sie sind also arme Schlucker und bemitleidenswerte Tröpfe. Während sich reiche Bürger ihre Oelfläschchen und ihr Schabeisen in die Palästra von Sklaven nachtragen lassen, müssen die Parasiten dies selbst tun, und daher wurden diese beiden Gegenstände auf der Bühne ihr ständiges Requisit (vgl. Pollux IV 120. Plautus, Stichus 229 ff.; Persa 123 f.). Pollux (IV 148) zählt drei Parasiten unter Taf. XCVII

den Jünglingen auf. Auch in den Komödien werden sie mit „Jüngling“ angeredet (z. B. Plautus, Menaechmus v. 494, 498 u. 506; Terenz, Phormio 378). In einer Komödie des Alexis klagt ein Parasit, daß niemand einen grauhaarigen Schmeichler haben möge.

Die beste Illustration zu allen diesen Angaben sind die Bildwerke.

Taf. XCVII 1—2

Nr. 144. Schmeichler. Athen, wahrscheinlich aus Myrina. Pollux unterscheidet drei Parasiten, von denen der Schmeichler (κόλαξ) offenbar der vornehmste ist. Ein geschickter, von Plutarch geschilderter Kunstgriff ist es, wenn der Schmarotzer sich ernst und streng zeigt, Kleinigkeiten bitter tadelt, um dann sein maßloses Lob bei wichtigeren Dingen wertvoller erscheinen zu lassen. Daher zeigt ihn die Athener Statuette mit ernsten und herben Zügen, wie ihn auch Pollux schildert. Er ist bartlos, aber wohl infolge seiner ausschweifenden Schlemmerei bereits glatzköpfig. Wie in einer Gebärde des Zorns hat die linke Hand, die die palästritischen Geräte hält, den gelben Mantel zusammengerafft und an den Körper gepreßt, während der rechte Ellbogen sich auf dieselbe Hand stützt und die rechte Hnd gestikulierend schräg nach vorn kommt. Die Nase ist stark gebogen, wieder in Uebereinstimmung mit Pollux und mit Aristoteles' Physiognomik (811 a 61, ed. Foerster p. 66), der solche gebogene Nase den Unverschämten gibt und mit den Schnäbeln gieriger Raben vergleicht. Die Augen schielen, entsprechend der Nachricht des Diomedes (p. 489), daß der berühmte römische Schauspieler Roscius, weil er schielte, nur den Parasiten ohne Maske spielte. Vgl. die Maske Nr. 165.

Taf. XCVII 4

Nr. 145. Parasit. Berlin, aus Capua. Den gewöhnlichen Parasiten zeigt das zerstörte Wandbild oben Nr. 134. Pollux nennt noch einen dritten Parasiten, der wohl wegen seiner Herkunft aus den Komödien des Epicharm der Sizilier hieß. Robert hat bereits vermutet, daß er ähnlich grotesk zu denken sei wie andere aus der älteren Komödie stammende Typen. Das bestätigt die Berliner Statuette, von der mir noch drei Repliken bekannt sind. Ein derber, fettleibiger, ungeschickter Mann, als Parasit an Strigilis und Oelfläschchen in der linken Hand kenntlich, mit dummen und groben Zügen. Sicher ein Schmarotzer, der nur seinen Bauch als Gott anerkennt.

Taf. XCVII 3

Nr. 146. Kuppler? oder Hermonios? Aus Myrina im Louvre. Ein Mann in langem Mantel, geschmückt mit einer Binde, die um einen Reif geschlungen ist und deren Enden lang herabhängen, in der rechten Hand eine zur Schlinge gelegte zweite Binde. Er hat Glatze, breiten Bart und kleine, zur Seite stehende, stechende Augen. Er schreitet mit ausgestreckten Händen dem Beschauer entgegen. Reinach deutete ihn nach Pollux IV 144 auf den ersten Hermonios, Robert nach Pollux IV 145 auf den Bordellwirt. Beide Masken hatten Glatze, emporgezogene Brauen und großen Bart. Sie unterscheiden sich durch den Blick, da der Kuppler grinste, der Hermonios grimmig blickte. Der Hermonios stammt aus der alten Komödie (vgl. oben Nr. 82), während der Kuppler eine Schöpfung der neuen ist. Die Entscheidung hängt also einmal davon ab, wie der Ausdruck des Gesichts zu deuten ist, andererseits davon, ob der Typus mit den älteren groteskeren Masken zusammenhängt, oder ob er, wie Robert meint, in Anlehnung an den Silenstypus geschaffen ist.

Taf. XCVIII 1

Nr. 147. Prahlerischer Offizier. München, Antiquarium. Erst seit Alexander dem Großen gab es in Griechenland Söldnerführer, während die Tyrannen von Sizilien sie bereits viel früher verwendet haben. Daher ist die Figur des bramarbisierenden Soldaten wohl zuerst in der dorisch-sizilischen Posse ausgebildet worden. Auch die altattische Komödie verwendet sie gelegentlich. Die feinste Ausbildung gab ihr aber erst das neue

Lustspiel der hellenistischen Zeit. Neben den Stücken und dem zerstörten Wandbild oben Nr. 134 vergegenwärtigt ihn am besten die mir in zwei Repliken bekannte Statuette. Sie ist bekleidet mit kurzem, tiefgegürtetem Chiton und einer zurückgeschlagenen Chlamys. Die linke Hand liegt vor dem Leib, die rechte faßt den unteren Teil der Schwertscheide. Das Haupt ist betrübt nach rechts geneigt. Es ist von lang herabwallenden Locken umgeben, entsprechend sowohl der Bezeichnung des Pyrgopolynices in Plautus' Miles gloriosus als mit langem, buschigem, gelocktem Haar geschmückt (v. 64 caesaries; v. 768 caesariatus; v. 918 cincinnatus), als auch der Nachricht bei Pollux (IV 147), daß der langhaarige Jüngling (ἐπίσειστος νεανίσκος), die Rolle des renommierenden Offiziers gespielt habe. Die Mundöffnung seiner Maske ist besonders groß, wie um anzudeuten, daß er den Mund immer besonders voll nehme. Daß sein Mut nicht immer seiner Prahlerei entspricht, sieht man schon daran, daß er das Schwert nur mit der linken Hand ziehen könnte. Seine Betrübnis kommt wohl daher, daß er infolge seiner Derbheit, Taktlosigkeit, Brutalität und Dummheit, sowie seiner mit seiner Ruhmredigkeit kontrastierenden Feigheit geprellt und betrogen worden ist. Man könnte sich den Stratophanes in Plautus' Truculentus in dieser Art denken. Auch dieser droht, ohne zu handeln, so daß sogar sein eigener Sklave ihn verspottet (v, 599 ff.). Als er seiner Geliebten mit dem Messer droht, da macht er dieser nicht den geringsten Eindruck. Frech umarmt sie vor seinen Augen den bäuerischen Liebhaber (vgl. folgende Nummer) und rät dem Prahlhans, mit Gold und nicht mit Eisen um sie zu werben.

Nr. 148. Liebespaar. München, Antiquarium. Es fehlen die Köpfe und der rechte Fuß des Jünglings. Ein breitbeinig stehendes Mädchen im Peplos mit langem gegürteten Ueberschlag und ein Jüngling, der Körper und rechten Arm in einen Mantel gewickelt hat, legen einander die Arme um den Nacken, scheinen aber nach verschiedenen Seiten fortzustreben, was besonders durch das in der Luft schwebende Bein des Mannes deutlich wird. (Taf. XCVIII 2)

Die nächste Parallele zu der seltenen Gruppe bildet die eines komischen Schauspielers mit einer Tänzerin in Karlsruhe, vermutlich aus Kenturipe, wo das rechte Bein des Mannes ebenfalls frei abstand und daher abgebrochen ist.

Nr. 149—154. Sklaven der neuen Komödie. Der Diener spielt in der neueren Komödie eine sehr viel größere Rolle als in der alten. Er ist in der Regel der Erfinder und Leiter der Intrige, durch die der Vater geprellt wird, der Sohn zu Geld kommt, sein Liebchen heiraten kann, das Kind seine Eltern findet etc. Er wird meistens als frech, indiskret, faul, verfressen, listig, lügnerisch, skrupellos geschildert, aber niemals als wirklich schlecht, dumm, eitel oder selbstsüchtig. Gewöhnlich hängt er seinem jungen Herrn mit wahrer Liebe an, ist ihm treu und ergeben, gewissenhaft für ihn besorgt. Entsprechend seinen vielseitigen Rollen erscheint er bald mit Gepäck beladen (vgl. oben Nr. 88), bald mit dem ausgesetzten Kind auf dem Arm (Nr. 89), bald ernst und angestrengt überlegend (Nr. 149), bald voll Glück über einen gelungenen Streich übermütig lachend und tanzend (Nr. 150), bald, nach mißglücktem Anschlag Strafe fürchtend, auf einen Altar geflüchtet (Nr. 151—152), bald mit wichtiger Nachricht eilends herbeilaufend (Nr. 153—154). (Taf. XCVIII 3 bis C 2)

Nr. 149. Nachdenkender führender Diener. München, Glyptothek. Mit geschlossenen Füßen und übereinander gelegten Händen, seinen Mantel fest um den Leib gezogen, den Kopf stolz erhoben, so steht der oberste Diener (ἡγεμὼν θεράπων) vor uns. Pollux (IV 149) berichtet, daß er unter den Sklaven die gleiche angesehene Stellung einnahm, wie der führende Alte unter den Freien. Mit dem Ausdruck listiger, kluger Ueber- (Taf. XCVIII 3)

legung und Ueberlegenheit blickt er uns an. Entsprechend der Beschreibung des Pollux ist seine Stirnhaut stark zusammengezogen, die Brauen erhoben, die Haare zu einer Spira gerollt. Gesicht, Hände und Füße sind orangefarben, Haar und Bart dunkelrot, das Trikot ist rotviolett, Wams und Mantel sind weiß. Seine Augen sind graublau. Vgl. oben Nr. 130, 131, 138, 139, unten Nr. 151, 152, 167—170.

Taf. XCVIII 4 Nr. 150. Lustiger Diener. Athen, wahrscheinlich aus Myrina. Mit zurückgeworfenem Kopf und ausgebreiteten Armen scheint der Sklave einen Siegestanz auszuführen. Er trägt weißen Chiton, hellrote Chlamys und einen dicken, von der üblichen Binde umwundenen Kranz. Er hat Glatze, krause, rote Haare und schielende Augen, entspricht also genau dem kraushaarigen Diener des Pollux (IV 149). Vgl. oben Nr. 133 und 137. Die rote Farbe galt als Zeichen von Nichtsnutzigkeit (Aristoteles' Physiognomik II 67, ed. Foerster I 74 p. 812 a). Bekränzte, fröhliche Sklaven treten z. B. in Plautus' Stichus (v. 641 ff.) und Pseudolus (v. 1246 ff.) auf, wo die Bekränzung des Sklaven sogar direkt erwähnt wird (v. 1287 und 1898 f.), während im Stichus (v. 446 ff.) gewissermaßen vor dem römischen Publikum als griechische Sitte entschuldigt wird, wenn die Sklaven ein Symposion mit gleichen Sitten wie die Freien abhalten. Vgl. auch Amphitruo v. 999, wo Merkur in der Rolle des Sklaven Sosias sich einen Kranz aufsetzen und Trunkenheit simulieren will.

Nr. 151—152. Sklave auf Altar.

Taf. XCIX 1 Nr. 151. Sklave, Strafe fürchtend. Vatikan, Galleria dei Candelabri. Marmor-Statuette. Ergänzt rechter Unterarm, beide Unterschenkel?

Ein führender Sklave mit langem Haar (ἡγεμὼν θεράπων ἐπίσειστος vgl. Nr. 130 und und 139), mit dickem Blumenkranz auf dem Kopf (vgl. vorige Nummer) hat sich auf einen Altar geflüchtet, auf den er leicht zurückgelehnt die rechte Hand stützt, während er voller Angst wohl zu seinem Verfolger emporblickt. Derartige auf Altären sitzende Sklaven werden häufig gebildet. Eine ganze Szene mit einer solchen Figur bildet ein aus mehreren Stücken rekonstruiertes römisches Terrakottarelief nach, dessen wichtigstes und größtes Stück sich im Museo Kircheriano (jetzt wohl im Thermenmuseum?) zu Rom befindet. Die ausführlichste literarische Darstellung besitzen wir im letzten Akt von Plautus' Mostellaria (nach Philemon), wo der Sklave Tranio sich auf den Altar rettet, um der Strafe für seine Lügen zu entgehen (v. 1064 ff., besonders v. 1094 und 1135). Auch in Terenz' Heautontimorumenos (nach Menander) wird erwähnt, daß der Intrigant, wenn sein Anschlag mißlingt, sich des Altars zur Flucht bedienen muß (v. 975).

Taf. XCIX 2 Nr. 152. Beobachtender Sklave. British Museum, aus Rom. Marmorstatuette. Ergänzt rechter Unterarm ohne Hand, beide Unterschenkel ohne Füße.

Derselbe Sklaventypus wie vorige Nr. 151, nur sind die offenen Haare gedreht. Haltung und Ausdruck sind nicht ängstlich, sondern listig, behaglich und verschmitzt beobachtend. Die Situation entspricht etwa Plautus' Aulularia v. 606, wo sich Strobilus auf einen Altar setzt, um den Geizhalz unbemerkt beobachten zu können.

Taf. C 1—2 Nr. 153—154. Laufende Sklaven. Diesen Typus des servus currens führen die Prologe zu Terenz' Heautontimorumenos (v. 37) und Eunuchus (v. 36) neben dem zornigen Alten, dem gefräßigen Parasiten, dem Sykophanten und dem geizigen Kuppler mit Recht als die üblichste Komödienfigur als erste auf. Die ränkespinnenden Sklaven eilen von einem zum anderen, um zu spionieren oder wichtige Nachrichten und Botschaften möglichst schnell zu überbringen.

Nr. 153. Herbeieilender alter Sklave. Athen, wahrscheinlich aus Myrina. Ein alter Mann mit runzeliger Stirn und weißem, zur Spira gedrehtem Haar kommt eilend herbei und scheint mit dem rechten Arm jeden zur Seite schieben zu wollen, der ihm den Weg vertreten könnte. Seine Maske ist die eines Sklaven, während der gefranste Mantel für einen solchen zu vornehm erscheint. Es kann also nur der freigelassene älteste Sklave sein, der nach Pollux (IV 149) der einzige grauhaarige unter seinen Genossen ist (vgl. das Wandbild oben Nr. 132). Taf. C 1

Nr. 154. Herankommender glatzköpfiger Sklave. Athen, wahrscheinlich aus Myrina. Beide Hände fehlen. Sie waren wie in heftiger Erregung vorgestreckt. Im Gegensatz zum vorigen haben wir hier einen Sklaven in der gewöhnlichen Dienertracht, dem zweimal gegürteten, glatten Wams und dem kleinen, gesteckten Mantel, an Stelle des vornehmen, drapierten Mantels. Die mächtige kahle Platte ist nur von wenigen schlichten Haaren umrahmt. Die Brauen sind hoch geschwungen und zusammengezogen. Das alles paßt zu dem Diener, der nur noch unten Haare hat (Pollux IV 149 θεράπων κάτω τριχίας). Robert deutete auf den Koch Maison, vermutete aber selbst bereits, daß der κάτω τριχίας diesem ähnlich gewesen sein muß. Vielleicht stammt also auch er bereits aus der älteren Komödie. Vgl. oben Nr. 88. Taf. C 2

Nr. 155. Beckenschläger. Athen, wahrscheinlich aus Myrina. Abgebrochen der linke Fuß. Genaue Wiederholung des beckenschlagenden Musikers auf dem Mosaik des Dioskurides oben Nr. 135. Daß er nach einem Gemälde kopiert ist, geht schon daraus hervor, daß er wie ein Relief nur von seiner rechten Seite sichtbar sein soll, da sich an der linken Seite das Brennloch befindet. Gesicht rot, Tänie violett, Chiton gelb. Die Statuette gibt als terminus ante quem für Entstehung des Vorbildes das II. Jahrhundert v. Chr. Taf. C 3

Nr. 156—161. Frauen der neuen Komödie.

Nr. 156. Aeltere Frau. Berlin, aus Capua. Hände, Nase, Rand des Mantels über dem Kopf bestoßen. Die Frau trägt weiten Chiton und Mantel, der auch den Kopf bedeckt. Mit der linken Hand faßt sie den Rand des Mantels, mit der rechten Hand, die mit der Fläche nach außen senkrecht aufgebogen ist, scheint sie einen Gestus des Entsetzens zu machen. Die alte Hexe auf dem Mosaik des Dioskurides Nr. 136 trägt ihren Mantel in ähnlicher Anordnung, die wohl gerade bei älteren Frauen beliebt war. Taf. C 4

Nr. 157. Schwatzende Frau. Athen, wohl aus Myrina. Eine Frau im violetten Peplos mit gegürtetem langen Ueberschlag, die linke Hand leicht auf die Hüfte gestützt, die rechte Hand gestikulierend vorgestreckt, den Kopf leicht auf die linke Seite geneigt, scheint lebhaft auf einen Partner einzureden. Die Schwatzhaftigkeit wird in der neuen Komödie als typische Eigenschaft der bürgerlichen Ehefrau oft genannt. Daher glaubt Robert in dieser Statuette die schwatzhafte junge Frau (λεκτική) nach Pollux (IV 152) zu erkennen. Diese hatte die Haare glatt zur Seite gestrichen, was auch bei der Terrakotte der Fall ist. Sie hat außerdem sehr kurze Seitenlocken und eine (abgebrochene) Haarschleife. Taf. CI 2

Nr. 158. Verführtes Mädchen. Berlin, in Athen erworben. Junge schwangere Frau, deren geschwollener Leib sich durch das fest um den Körper gezogene dünne Himation deutlich durchdrückt. Der Kopf ist wie klagend erhoben, die verhüllte rechte Hand vor die Brust gelegt. Ihre Haare sind gescheitelt und auf dem Wirbel zu einer Schleife gebunden. Das stimmt zu der Schilderung der ersten Pseudokore, also dem verführten Bürgermädchen, die einer Jungvermählten gleicht, bei Pollux (IV 152). Taf. CI 1

Taf. CI 3—4 Nr. 159. Kupplerin. München, aus Sammlung Arndt. Eine untersetzte, breite, fette, behäbige Frau im Chiton mit langem Kolpos und Ueberschlag, über beide Schultern und linken Arm ein kleines, dickes Mäntelchen geworfen. Die linke Hand ist um einen verlorenen stabförmigen Gegenstand geschlossen oder auch nur geballt. Auf der vorgestreckten rechten Hand liegen vier kleine, längliche Gegenstände, die die freundliche Alte anzubieten scheint. Es sind wahrscheinlich kleine Kuchen; möglich sind auch kleine Fische. Der Kopf der kleinen dicken Person ist — wohl zu einem größeren Partner — erhoben. Der schiefe Mund scheint lebhaft zu reden. Das breite, grinsende Gesicht wird von einer feierlichen, onkosartigen Frisur umrahmt, um die noch ein mit Rosetten besetztes Band (vorn abgebrochen) gelegt ist. Nach Pollux (IV 120 und 151) ist das fette alte Weib mit einer die Haare umfassenden Binde die Kupplerin und Hetärenmutter (παχεῖα γραῦς, μαστρωπός, μήτηρ ἑταιρῶν).

Taf. CII 1 Nr. 160. Sitzende Frau, Kebsweib? München, aus Sammlung Arndt. Eine Frau sitzt mit dem Mantel um die Beine geschlagen, die rechte Hand mit zusammengelegten Fingern, die vielleicht einen leichten Gegenstand hielten, erhoben. Das volle, lachende Gesicht ist leicht nach rechts geneigt und nach links gedreht. Es ist von einem mächtigen „Onkos" mit krausen Haaren umgeben. Wahrscheinlich ist das Kebsweib (παλλακή) gemeint, die nach Pollux (IV 153) der ausgedienten Hetäre glich, aber um das Gesicht einen Haarkranz hatte. Sie ist vielleicht von einer Dienerin zur Geliebten des Hausherrn aufgestiegen und übt nun, mit aufgesetzter Frisur, behaglich auf dem Hausfrauensessel sitzend, die Herrschaft im Hause aus. — Sehr flüchtige Arbeit.

Taf. CII 2 Nr. 161. Hetäre. München, aus Sammlung Arndt. Eine junge Frau mit feuerrotem, frechen, breiten Gesicht und gescheitelten, leicht gewellten Haaren setzt den einen ihrer Füße, die in roten Schuhen stecken, auf eine kleine Erhöhung. Die linke Hand stemmt sie keck in die Seite, die rechte Hand liegt vor der Brust, der Kopf ist zur rechten Seite geneigt. Sie ist von Kopf bis Fuß in einen dunkelvioletten Mantel mit breiten, weißen Säumen gehüllt. Solche lustige, begehrliche, unverschämte Dirnen, die ihre Liebhaber ausplündern, treten zahlreich in der neuen Komödie auf. In der Liste des Pollux entspricht dem Typus etwa die vollendete, ausgelernte, kleine Hetäre (τέλειον ἑταιρικόν), von der Pollux (IV 153) die rote Gesichtsfarbe hervorhebt.

Nr. 162—178. Masken der neuen Komödie.

Taf. CIII 1 Nr. 162. Bürger. Athen, aus Sammlung Misthos, wohl aus Myrina. Die Verbindung von Glatze mit vollem Bart findet sich nach Pollux bei dem Kuppler, dem ersten Hermonios und den beiden Pappoi. Robert deutete auf den Hermonios, der aber nach Pollux (IV 144) einen stechenden Blick hat, während die Maske mit ihren sanft geschwungenen Brauen einen ernsten, milden Ausdruck hat, wie ihn Pollux (IV 143) für den ersten Pappos bezeugt, den ich daher hier erkennen möchte. Der grinsende Kuppler und der magere zweite Pappos mit dem gespannten Ausdruck kommen nicht in Betracht.

Taf. CIII 2 Nr. 163. Bauer. Sammlung Lecuyer, aus Kyme. Die breiten Lippen, die stumpfe Nase und der Haarkranz entsprechen ebenso der Beschreibung des Bauern bei Pollux (IV 147), wie die groben Züge, die ungepflegten Bartstoppeln und der stupide Ausdruck einem Tölpel vom Lande zukommen. Einen Bruder finden wir in dem hintersten Bauern auf dem Portinari-Altar von Hugo van der Goes in Florenz (abgebildet z. B. in den Blauen Büchern, Bildnisse aus drei Jahrhunderten, Taf. 61). Roberts Deutung auf den Eikonikos, den eleganten Jüngling aus der Fremde, scheitert schon an dem unrasierten Kinn.

Nr. 164. Jüngling. München, aus Samsun. Gesicht gelbrot, Haare braunrot, Binde vergoldet. Die um den Reif gerollte Binde zeigt, daß der junge Mann einem Trinkgelage beiwohnt. Es ist sichtlich dieselbe Maske eines lebenslustigen Jünglings, die wir auf dem Neapler Relief Nr. 130 und in einer Athener Statuette Nr. 142 kennen gelernt haben. Taf. CIII 3–4

Nr. 165. Parasit. Berlin, aus Myrina. Weißer Ueberzug. Brauen und Ohren dunkelrot. Ohren verschwollen. Nase breit, gebogen, schief. Kleines flaches Kinn. Schielende Augen. Kahlkopf. Schmarotzer, Typus wie oben Nr. 144. Für diesen sind auch nach Pollux (IV 148) die infolge empfangener Ohrfeigen angeschwollenen und rot gefärbten Ohren charakteristisch. Taf. CIV 1–2

Nr. 166. Koch. Maskenfries in Pergamon, gefunden auf der mittleren Gymnasions-Terrasse, auf die er von oben herabgestürzt ist. Marmor. Vorzügliche Maske des geschwätzigen, lustigen, kahlköpfigen Kochs. Vgl. oben Nr. 69, 86, 87 und 143. Taf. CIV 3

Nr. 167—170. Führende Diener. Vgl. oben Nr. 130, 131, 138, 139, 149, 151 und 152.

Nr. 167. Rom, Thermenmuseum, aus dem Grab der Calpurnier an der Via Salaria bei Porta Salaria. Marmor. Präzise, etwas schematische Arbeit. Von Robert richtig als oberster Diener erkannt. Taf. CV 1

Nr. 168. Athen, Fragment eines marmornen Hochreliefs aus der Attalos-Stoa, von dem noch vier weitere Masken erhalten sind. Es fehlt der unterste Teil. Der Grund war mit rotgetöntem Stuck überzogen. Die rechte Braue ist, wie es öfters bei dem ἡγεμὼν θεράπων vorkommt, stark in die Höhe gezogen. Das beste Beispiel bietet eine überlebensgroße Maske aus dem Kerameikos, die Brückner gefunden und veröffentlicht hat. Die ungleiche Stellung der Brauen kommt vor allem dem führenden Alten (πρεσβύτης ἡγεμὼν vgl. oben Nr. 130) zu, dem nach Pollux der führende Sklave glich. Es ist nicht ganz ausgeschlossen, daß wir eine etwas groteske Fassung der Maske des führenden Hausherrn, nicht des Sklaven vor uns haben, zumal die Maske vom Kerameikos letzteren noch bedeutend derber faßt als das Fragment aus der Attalos-Stoa. Taf. CV 3

Nr. 169. Berlin, Antiquarium, aus Melos. Rechte Seite und Mitte der Spira beschädigt. Heiterer Ausdruck. Taf. CV 2

Nr. 170. Berlin, Sammlung Humann, aus Pergamon. Kopf einer Statuette, war leicht nach rechts gebeugt. Vollständiger Maskenkopf; durch den Schalltrichter sieht man den Mund, unter dem hinteren Rand die natürlichen Haare des Schauspielers. Gesicht orangefarben, Augen schwarz, Lippen und natürliche Haare rot, Bart und Haare der Maske purpurrot. Kranz über Spira bis auf kleinen Rest rechts abgebrochen. Ernster Ausdruck. Vorzügliche Arbeit. Taf. CV 4–5

Nr. 171. Altes Weib. Berlin, aus Sammlung Bartholdy. Häßliches, mageres Weib, mit verhuzelter Haut, schielenden Augen und einem Kranz, der auf ein Trinkgelage deutet. Von Robert sicher richtig mit der Lykainion, der alten Sklavin mit Wolfsgesicht bei Pollux IV 150 identifiziert. Taf. CVII 3

Nr. 172. Einäugige Alte. Florenz, Museo archeologico. Fragment eines zur Verkleidung von Holzarchitektur dienenden Tonreliefs. Oberhalb einer dicken Epheuguirlande in Hochrelief die Maske einer alten Frau mit hoher dreieckiger Stirn, schlichtem, gescheitelten Haar, gedrehter Seitenlocke, schmalem, über dem Scheitel zur Schleife gebundenem Band um den Kopf. Das linke Auge ist ausgelaufen. Hakennase. Runzelige Taf. CVII 4

hagere Wangen. Mund ganz schief, in ihm oben zwei, unten nur noch ein großer Zahn sichtbar. Diesen Mangel an Zähnen erwähnt Pollux IV 151 bei dem häßlichen alten Weiblein (οἰκουρὸν γρᾴδιον).

Taf. CVI 1 Nr. 173. Aeltere Frau. Berlin, aus Corneto. Gesicht weiß, Haar und Augenlider dunkelrot, Haube hellrot. Mit Ohrringen geschmückt. Robert deutet die freundliche rundliche Maske auf das fette alte Weib nach Pollux IV 151 (γραῦς παχεῖα), die Hetärenmutter. Sie scheint mir dafür zu jung, auch ist das Haar nicht von einem Band, sondern von einer Haube umgeben. Am besten paßt die schwatzhafte ausgediente Hetäre (σπαρτοπόλιος λεκτική) nach Pollux IV 153, die ihr meliertes Haar unter der Haube versteckt, während sie die Runzeln nicht verbergen kann. Vgl. das Wandgemälde Nr. 132.

Nr. 174—176. Marmormasken junger Mädchen in Neapel.

Taf. CVI 2 Nr. 174. Junges Mädchen. Neapel. Nasenspitze abgebrochen. Gescheitelte Haare, gedrehte Seitenlocken, darin Spuren von Dunkelrot. Breites Band im Haar, über den Scheitel zur Schleife gebunden. Wegen der gescheitelten Haare, der geraden Brauen und der feinen Züge wohl das Bürgermädchen (κόρη Pollux IV 152).

Taf. CVI 3 Nr. 175. Dgl., ebendort, aus Pompeji. Etwas überlebensgroß. Wegen der Verbindung von Scheitel mit zur Schleife gebundenem Haar (in dem Spuren von Rot) wohl das verführte Bürgermädchen nach Pollux (IV 152 ψευδοκόρη). Für eine Hetären-Sklavin, auf die Robert deutet, ist die Frisur doch wohl zu vornehm.

Taf. CVI 4 Nr. 176. Dgl., ebendort. Gedrehte Seitenlocken, auf dem Oberkopf Bandschleife, um den Haaransatz ein faltiges Tuch gelegt. Der Ausdruck paßt für ein Bürgermädchen, aber der ungewöhnliche Kopfschmuck könnte am ersten der mit einer Mitra geschmückten Hetäre des Pollux zukommen (IV 154 διάμιτρος ἑταίρα).

Taf. CVII 1—2 Nr. 177. Hetäre. Vatikan, aus Tivoli. Marmor. Ergänzt Nase, Teil der linken Wange, Mund, Kinn, Büste. Vollständiger Maskenkopf. Haare gescheitelt, leicht gewellt, von auffallend breitem, gesäumtem Band umgeben, das auch nochmals um den Hinterkopf läuft, wo es die ziemlich kurzen Haare zusammenhält, soweit diese nicht seitlich über die Ohren herabhängen. Dicke runde Fäden laufen quer von der Stirn bis zu dem breiten Band. Ich halte sie für Goldfäden, wonach wir die mit Gold geschmückte Hetäre (διάχρυσος ἑταίρα) zu erkennen hätten, die nach Pollux IV 153 viel Gold um das Haar hatte. Roberts Deutung auf eine Hetären-Zofe ist wie bei Nr. 175 zu verwerfen.

Taf. CVII 5—6 Nr. 178. Hetären-Zofe. München, Antiquarium, aus Apulien. Weißer Ueberzug, Haare und Lippen rot. In diesem jungen lustigen Mädelchen mit dem glatt zur Seite gestrichenen Haar und dem kecken Näschen darf man wohl die kleine Hetären-Sklavin des Pollux (IV 154 παράψηστον θεραπαινίδιον) wiedererkennen.

Abb. 137 bis 140 Nr. 179—182. Illustrationen zu Terenz, Handschrift der Bibliothek des Vatikans. Von den zahlreichen mittelalterlichen illustrierten Terenz-Handschriften ist die in der Biblioteca Vaticana (Vaticanus 3868, C) neben einer Pariser (Parisinus 7899, P) und einer Mailänder (Ambrosianus H 75 inf., F) die beste. Sie ist etwa im IX. Jahrhundert von einem Deutschen mit Namen Hrodgar geschrieben worden. Vor jedem Stück ist ein Schrein mit den in dem betreffenden Stück benutzten Masken, vor jeder Szene eine Illustration gezeichnet. Diese Bilder gehen sicher auf ein gemeinsames älteres Vorbild zurück, dessen Datierung jedoch unsicher ist. Der terminus post quem ist ca. 100 v. Chr., die Zeit, in der bei den Römern die Masken eingeführt wurden, da man zur Zeit des Terenz im II. Jahrhundert v. Chr. noch ohne Masken spielte. Leo und Robert glauben an eine Entstehung etwa in der Mitte des I. Jahrhunderts v. Chr., Bethe um 200 n. Chr., Engelhardt

sogar erst um 500 n. Chr. Dieser letzte Ansatz ist schon deswegen unmöglich, weil die Bilder sicher Masken und lebendige Bühnenanschauung zeigen, während man seit dem IV. Jahrhundert n. Chr. weder mehr Masken benutzte, noch Stücke des Terenz aufführte.

Nr. 179. Masken-Scrinium zu Terenz' Adelphoi. Das Maskenregal hat die Form einer Aedicula mit gerundetem Giebel, der von seitlichen Säulen getragen und von einer Muschel ausgefüllt wird. Auf den vier Brettern des Armariums liegen die Masken der 13 Personen des Stückes in der Reihenfolge angeordnet, in der ihre Träger auftraten. Meistens liegen sie in der Richtung, in der sie auf dem Kopf ihres Trägers in dem ersten Szenenbild, in dem dieser auftritt, erscheinen. So sehen wir zuerst die beiden ungleichen Abb. 137



Abb. 137. Masken-Scrinium zu Terenz' Adelphoi.

Brüder, nach denen das Stück benannt ist, die beiden Greise Micio und Demea einander gegenüber. Es folgt der Kuppler Sannio und der junge Aeschinus, der diesem, mit Hilfe seines Sklaven Parmeno, die Hetäre Bacchis entreißt. Die Masken dieser beiden liegen auf dem zweiten Brett, neben ihnen die des schlauen Sklaven Syrus und seines jungen Herrn Ctesipho, für den Aeschinus die Geliebte dem Kuppler geraubt hat. Auf dem dritten Brett erscheinen die Masken der Sostrata und der Canthara, der Mutter und der Amme der Braut des Aeschinus, dann deren treuer Sklave Geta und zuletzt der greise Hegio, der Vormund der Braut. In der Mitte des untersten Faches liegt allein die Maske des Dieners Dromo, der unfreiwillig die Entdeckung bringt, daß das scheinbare Mustersöhnchen Ctesipho, nicht Aeschinus der Liebhaber der Hetäre ist.

Die Masken entsprechen den aus älteren Bildwerken bekannten Typen und dem Kanon des Pollux.

Derartige Maskenkästen sind auch auf attischen Votivreliefs dargestellt worden, die siegreiche Choregen dem Dionysos weihten.

Abb. 138 Nr. 180. Szenenbild zu Terenz' Adelphoi II 1 v. 155 ff. Links der aufgeregte beraubte Kuppler Sannio, der den Sklaven Parmeno vergeblich daran zu hindern sucht, die entführte Hetäre ins Haus zu führen. Der junge Aeschinus legt dem Mädchen beruhigend die Hand auf die Schulter. Die Namen des Jünglings und des Sklaven waren versehentlich vertauscht und sind korrigiert. Im Parisinus und Ambrosianus sind Sannio

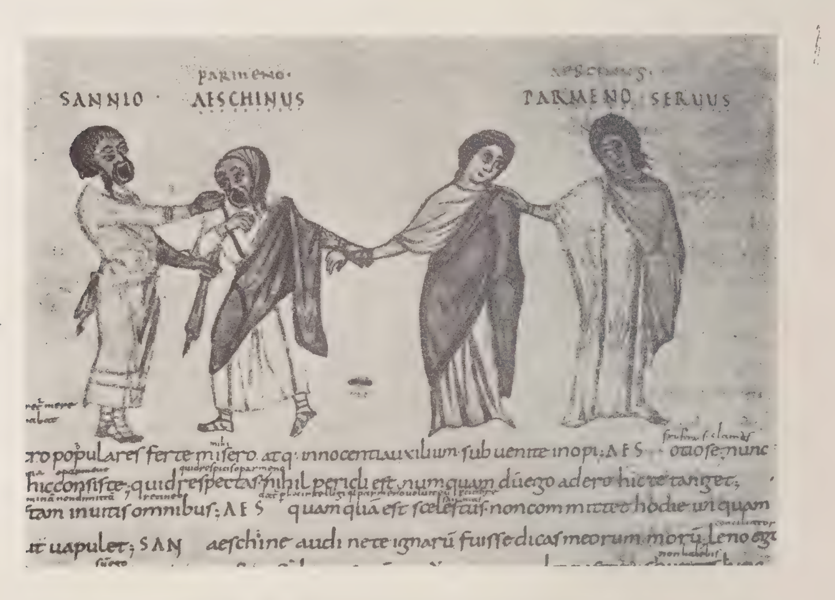


Abb. 138. Szenenbild zu Terenz' Adelphoi II 1.

und Parmeno vertauscht. Die Namen sind also sichtlich nicht mit den Bildern überliefert, sondern von den Kopisten oder einem Schreiber hinzugesetzt. Das Bild setzt Bühnenanschauung voraus.

Abb. 139 Nr. 181. Dgl. zu II 4 v. 265 ff. Links deutet eine Tür das Haus an, in dem Aeschinus bei Micio wohnt und aus dem er eben heraustritt. Ctesipho dankt dem edlen Bruder, der die Schuld der Entführung auf sich genommen hat, während dieser den Dank ablehnt. Daneben führt der Sklave Syrus den Kuppler ab, um ihm das Kaufgeld für die geraubte Hetäre auszuzahlen. Syrus trägt das kleine schalartige Mäntelchen, das Pollux (IV 119 und VII 67) und Donatus (De Com. et Trag.) als Tracht komischer Sklaven erwähnen. Auch sonst stehen die Gewänder in antiker Tradition, die sich in der Komödie seit dem Ende des IV. Jahrhunderts v. Chr., der Entstehungszeit der neuen Komödie,



Abb. 139. Szenenbild zu Terenz' Adelphoi II 4.



Abb. 140. Szenenbild zu Terenz' Adelphoi III 2.

herausgebildet hat. Es ist also für die Herren die attische Bürgertracht der Zeit Alexanders des Großen. Daher haben auch alle älteren Bürger, entgegen der nachalexandrinischen Mode, Vollbärte.

Abb. 140 Nr. 182. Dgl. zu III 2 v. 299ff. Geta hat den Handel mit dem Kuppler gehört, und in dem Glauben, daß Aeschinus die Hetäre für sich selbst geraubt hat, kommt er mit Gebärde des Entsetzens herbeigelaufen, um seiner Herrin, die sich gerade mit der Amme bespricht, die vermeintliche Treulosigkeit des Aeschinus gegen ihre Tochter zu melden. Geta ist der richtige servus currens der neuen Komödie. Die Gestikulation aller Personen ist überaus lebendig und ausdrucksvoll. Sie entspricht sowohl den Beschreibungen Quintilians (XI 3, 65ff.), wie älteren Bildwerken, wie dem Text des Terenz. Sostrata scheint zu sagen: Warum eilt Geta so ängstlich heran (v. 305)?, die Amme: Laß uns näher herangehen, um zu hören, was er sagt (v. 309).

e) Römische Posse.

Die kunstlose, derbe, improvisierte Posse hat die zum Kunstwerk umgebildete Komödie überlebt. Nachdem sie etwa im III. Jahrhundert v. Chr. aus Campanien als Atellane nach Rom gekommen war (vgl. oben zu Nr. 105 und 125), wurde sie dort bis in die Kaiserzeit herein als erheiternder Schluß (Exodium) an Stelle des griechischen Satyrspiels gegeben, bis sie ihrerseits vom Mimus zurückgedrängt wurde. Sie drang aber in alle Provinzen des römischen Weltreichs und behielt wahrscheinlich die stehenden Haupttypen der campanischen Posse bei. Dafür spricht einmal der Umstand, daß Masken aus allen Weltgegenden, so aus Kreta, Tarent und Germanien, sich auffallend gleichen. Ferner die Einzelheit, daß an diesen Masken eine Stirnwarze wiederkehrt. Ein solcher Auswuchs wurde im Altertum als campanische Krankheit (morbus Campanus) bezeichnet. Horaz (Sat. I 5, 54ff.) schildert, wie auf einer Reise nach Brindisi in der Villa des Cocceius bei Caudium zur Erheiterung der Gäste ein Schimpfduett zwischen zwei Spaßmachern (scurrae) stattfindet. Der eine ist ein Osker mit dem Namen Kampfhahn (Cicirrus). Diesen verspottet sein Gegner, daß ihm ein Horn, also ein derartiger Auswuchs aus der Stirn herausgeschnitten sei. Daß die römischen Possenmasken diese als komisch geltende Abnormität nachbilden, beweist zugleich die Beeinflussung der spätrömischen Posse durch den allbeliebten Mimus.

Taf. CVIII 3 Nr. 183. Oberkörper eines Possenreißers. Bonn, aus Bonn. Aengstlich hält das dürre Männlein seinen Mantel vor der Brust zusammen. Nach uralter Possensitte bleibt aber der mächtige Phallos unbedeckt. Eine im Verhältnis viel zu große Maske bedeutet den Kopf. Der Mantel ist über den Hinterkopf gezogen. Das Gesicht ist vollständig schief, die riesengroße Nase dominiert. Mundwinkel hochgezogen, abstehende Ohren, Warze auf der Stirn.

Taf. CVIII 1 Nr. 184. Maske eines Possenreißers. Köln, gefunden in dem Kastell auf der Alteburg, südlich von Köln am Rhein. Fragmente ganz gleicher Masken haben sich neben dem Töpferofen in der Fabrik des Vindex in einem westlichen Vorort Kölns vor dem Hahnentor gefunden. Vgl. folgende Nummer. Charakteristisch die mächtige Hakennase, die Warze auf der Stirn, der grinsende Mund mit den hochgezogenen Winkeln und der Reihe spitzer Zähne. Aehnliche Masken sind in Worms und Utrecht gefunden. Ver-

wandte Typen auch in Tarent und Kreta. Die Maske des Manducus in der Atellanen-Posse hatte große Zähne, um die Zuschauer zu erschrecken.

Nr. 185. Dgl. Bonn, gefunden in der Terrakottafabrik vor dem Kölner Hahnentor. Vgl. vorige Nummer. Große, gebogene, schiefe Nase. Lückenhafte Zahnreihen. Die Löcher an den Seiten dienen für Bänder zur Befestigung vor dem Gesicht des Schauspielers. Einziger Fall von erhaltenen getragenen Masken. Etwas überlebensgroß, wie es auch nach Nr. 183 vorauszusetzen ist. Echter Kasperle-Typus. Der rheinische Mummenschanz ist ein direktes Aufleben der römisch-germanischen Posse. Taf. CVIII 2

V. Mimus.

In den griechischen und römischen Großstädten konnte man frühzeitig außerhalb des Theaters auf öffentlichen Plätzen und in reichen Privathäusern derbe und niedrige Belustigungen sehen, wie sie in modernen Großstädten im Variété gezeigt werden: gymnastische Kunststücke, Jonglerie und Tanz. Attische Vasen beweisen, daß bereits im V. Jahrhundert v. Chr. genau wie heute schwierige Kunststücke mit Vorliebe von Frauen ausgeführt wurden. Aus diesen Gauklern entwickeln sich die Mimen, d. h. die Nachahmer (von μιμεῖσθαι). So schildert Xenophon in dem berühmten Gastmahl (cap. II und VII) bei dem reichen Kallias, dem Sokrates und seine Schüler beiwohnten, wie Gaukler aus Syrakus zuerst Jongleurkunststücke machen und Tänze aufführen, dann aber auf Verlangen des Sokrates die Hochzeit von Dionysos und Ariadne mimisch darstellen. Außer solchen mythologischen Themata lieferte hauptsächlich das reale Leben den Stoff zu den kleinen Szenen, Dialogen und Bildchen, die im Mimus naturgetreu dargestellt wurden (μίμησις βίου). In hellenistischer Zeit drang der Mimus auf die öffentlichen Bühnen. Zur Zeit Cäsars und dann wieder zur Zeit des ausgehenden Altertums wurde er so beliebt, daß er alle anderen Bühnenspiele in den Hintergrund drängte. Er wurde immer gröber und laszive r. Wenn die christlichen Kirchenväter gegen die Verderbnis der Bühne eifern, so haben sie vor allem den Mimus im Auge. Atellane und Komödie haben seine Ausbildung zur dramatischen Posse beeinflußt. Er unterscheidet sich von ihnen vor allem durch das Fehlen der Maske und Auftreten der Frauen, zwei Eigenschaften, die sich aus seinem Ursprung erklären. Die Folge davon ist, daß der Mimus in seinem Stoffkreis viel weniger beschränkt ist, als die mit Typen arbeitenden anderen Bühnenspiele. Er taucht deshalb auch bis in die tiefsten Nachtseiten des Lebens herab. Ferner ist in ihm zuerst das für uns so wichtige Mienenspiel auf der Bühne ausgebildet worden. Vgl. oben Nr. 25—26. Wie der Pantomimus mit seinem leeren Gebärdenspiel die antike Tragödie, so hat der Mimus mit seinem Grimassenschneiden die antike Komödie abgelöst und aufgelöst.

Nr. 186. Mimischer Tanz. Bild einer rotfigurigen Amphora in Corneto. Drei Männer führen einen lasziven Tanz auf, den Schnabel auf den gelegentlich auch in der Komödie verwendeten Kordax gedeutet hat. Sie haben Körper und beide Arme in einen Mantel gehüllt und bewegen sich lebhaft und unanständig. Der mittelste Tänzer ist ein Kahlkopf mit mächtigen abstehenden Ohren und kleinen schielenden Augen. Der links stehende ist ebenfalls glatzköpfig, hat Eselsohren und streckt die Zunge heraus. Der dritte Tänzer hat struppig herabhängendes Haar und häßlichen Negertypus. Für derartige groteske Tänze waren natürlich Menschen mit gelenkigen Gliedern aber abnorm häßlichen Köpfen Abb. 141

prädestiniert. Glatze, schielende Augen, große Ohren, Negertypus sind immer Gegenstände des Gelächters bei volkstümlichen Belustigungen.



Abb. 141. Mimischer Tanz. Vasenbild in Corneto.

Abb. 142 Nr. 187. Drei Schauspieler des Mimus. Lampe in Athen, gefunden am Westabhang der Akropolis. Sie stammt nach Watzinger etwa aus dem Ende des III. Jahrhunderts v. Chr., nach Siegfried Loeschcke ist sie jünger. Sie trägt die Inschrift:

μιμολόγοι	Mimologen,	Schauspieler des Mimus,
ὑπόθεσις	Hypothesis:	Thema des Stücks:
Ἕκυρα	Hecyra	Die Schwiegermutter

Denselben Titel trägt das erhaltene Lustspiel des Terenz, nach dem gleichnamigen Stück des Apollodoros von Karystos. Das bis in die jetzige Zeit für Schwänke beliebte Thema war in dem Mimus gewiß so grotesk gefaßt wie in modernen Witzblättern. Das Zusammenspiel mehrerer Schauspieler verlangte für den am Anfang improvisierten Mimus eine schriftliche Fassung des Inhalts, ein Szenarium, eben die Hypothese, nach der dann der größere dramatische Mimus benannt wurde, im Gegensatz zu dem kurzen Schauspiel (παίγνιον lusus), dem einfachen Monolog, Dialog oder der realistischen Einzelszene (vgl. Plutarch, Quaest. sympos. VIII, 8, 4 p. 712 E). Eine mimische Hypothese hat sich auf einem Papyrus von Oxyrhynchos erhalten.

Von den drei dargestellten Mimen steht der mittelste in Vorderansicht. Er trägt einen kurzen gegürteten Chiton und legt die rechte Hand vor den dicken Leib. Er hat kahlen Schädel, große Ohren, breite Nase, kleine Augen und schiefen Mund. Die beiden

an den Seiten befindlichen Männer tragen ein Himation in üblichen Drapierungen. Die Tracht der Mimenschauspieler ist also einfach die des täglichen Lebens, das der Mimus realistisch nachbilden will. Beide Männer sind im Begriff, von dem mittleren Schauspieler sich zu entfernen, wenden aber den Kopf nach ihm zurück. Dadurch entsteht der Eindruck eines lebhaften Zusammenspiels. Der rechts stehende Mann hält beide Hände vor den Leib und wirft den Kopf zurück. Er hat Stirnglatze und wulstige Lippen. Obwohl er bartlos ist, ist er offenbar ein älterer Mann. Links dagegen steht ein Jüngling mit lockigen Haaren. Die Rolle in seiner linken Hand kennzeichnet ihn als eifrigen Jünger der Literatur oder Wissenschaft. Man sieht hier gut, wie jetzt im größeren Mimus neben dem grotesken Spaßmacher normal gebildete Schauspieler verwendet werden. Der mittlere Mann ist der typische Narr und glatzköpfige Dümmling des Mimus (μωρὸς φαλακρός, mimus calvus, stupidus, Samnio von samia nachäffende Grimasse). Von den beiden in den Mantel gehüllten Männern kann man sich den rechten gut als Gatten, den linken als Schwiegersohn der Titelheldin denken.

Nr. 188. Gruppe zweier Männer. Terrakotte in Hildesheim, aus Aegypten? Zwei mit kurzem gegürteten, rechts offenen Chiton bekleidete Männer führen offenbar eine lustige, lebhafte Dialogszene (ein παίγνιον lusus) auf. Der eine mit weiblichen hängenden Brüsten demonstriert vorgeneigt mit erhobener linken und zur Seite gestreckter rechten Hand. Der andere legt ihm von hinten den linken Arm um die Schulter, neigt sich aufmerksam zuhörend zu ihm und scheint mit der rechten Hand den Gestus derselben Hand des Genossen nachzuahmen. Beide sind echte Narren (μῶροι morio) mit langem, ratzekahlem Schädel, großen Ohren und Nasen, kleinen Augen, wulstigen Lippen, einfältig-listigen Zügen. In der Weltstadt Alexandrien trieben gewiß zahllose derartige Mimen ihr Wesen. Vgl. die mittlere Figur der vorigen Nummer. Taf. CVIII 5

Nr. 189. Kopf eines Mimen. Terrakotte in München. Gelber Ton, dunkelroter Ueberzug. Der Kopf stimmt in allen Einzelheiten genau mit den Köpfen der vorigen Nummer überein. Es ist keine Maske, sondern die ganz flach gedrückte Hälfte eines Kopfes. Der Verfertiger wollte durch die scharfe Profildarstellung die typischen Züge gut zum Ausdruck bringen. Wenn man diese und die vorige Nummer als Karikatur oder grotesken Volkstypus bezeichnen will, so ist das sicher nicht falsch, da die Mimen eben aus karikiert häßlichen, grotesk gebildeten Menschen sich anfangs wohl durchweg, später wenigstens teilweise rekrutierten. Bei den Darstellungen in der Kleinkunst ist freilich die Grenze zwischen genauer und karikierter Nachbildung grotesker Naturformen nicht immer leicht festzustellen. Taf. CVIII 4

Nr. 190. Herme des Archimimen C. Norbanus Sorex. Marmorpfeiler mit Bronzekopf. Neapel, aus dem Isis-Tempel von Pompeji. Eine zweite Herme desselben Mannes stand in der Tuchhalle der Eumachia am Forum. Nach der Inschrift auf dem Hermenschaft war Norbanus Sorex Darsteller zweiter Rollen (secundarum sc. partium actor). Dieser Deuteragonist im Mimus war häufig ein Parasit, ein Freund und Begleiter des Hauptschauspielers, der dessen improvisiertes Spiel durch lustige Späße zu unterstützen und weiterzuführen hatte. Durch Plutarch (Sulla 36) erfahren wir, daß Sorex später zum Protagonisten (Archimimen ἀρχιμῖμος) emporstieg und von Sulla, dem Freumd der Mimen und Possenreißer, besonders begünstigt wurde. Der Archimime stand als Direktor und Regisseur an der Spitze der Mimentruppe. Er erfand und leitete die Handlung. Taf. CIX

Wir besitzen also in dem Kopf das sehr markante Porträt eines Schauspielers aus der höchsten Blütezeit des Mimus, im I. Jahrhundert v. Chr., als er erfolgreich mit den anderen dramatischen Spielen wetteiferte und, indem er sich teilweise der Komödie und Atellane assimilierte, sie zeitweise ganz von der Bühne verdrängte. Dieses Jahrhundert ist zugleich die Blütezeit der römischen Schauspielkunst, der auch der Komödienspieler Roscius und der Tragöde Clodius Aesopus angehören.



Abb. 142. Schauspieler des Mimus. Lampe in Athen.

Literatur zum I. Teil.

Zur Einleitung: Textausgaben von Aeschylus, Sophokles, Euripides, Aristophanes, Menander, Plautus, Terenz bei Teubner.

Uebersetzungen: v. Wilamowitz-Moellendorff, Griechische Tragödien Bd. I—III.

Droysen, Aeschylus. Ders., Aristophanes.

Robert, Sophokles Spürhunde. Ders., Szenen aus Menanders Komödien.

Bergk, Griechische Literaturgeschichte III.

v. Wilamowitz-Moellendorff, Einleitung in die griechische Tragödie = Euripides Herakles I Kap. 1—4.

Ders., Hermes XXI 597 ff. (Bühne des Aischylos).

Ders., Aischylos. Interpretationen.

Geffcken, Die griechische Tragödie [2].

Aristoteles Poetik.

Bergk, Prolegomena de comoedia = Aristophanis comoediae, Textausgabe Teubner XXIX ff.

Ribbeck, Römische Tragödie im Zeitalter der Republik.

Leo, Plautinische Forschungen.

Vitruv, De architectura V 6 ff.

Pollux, Onomasticon ed. Bethe IV 99—154.

Wilhelm, Urkunden dramatischer Aufführungen in Athen. Sonderheft VI der Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Instituts.

Reisch, bei Pauly-Wissowa s. v. Chor und Didaskalie.

Albert Müller, Lehrbuch der griechischen Bühnenaltertümer. Freiburg 1886; ders., Philologus VI Suppl. 1891—93 S. 3 ff.

Oehmichen, Bühnenwesen = Iwan Müller, Handbuch der Alterumswiss. V 3, München 1890.

O. Navarre, Dionysos. Paris 1895.

A. E. Haigh, The Attic Theater. Oxford 1898.

Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters im Altertum.

Ders., Hermes XXXVI 597 ff. (Thymeliker und Skeniker).

Petersen, Die attische Tragödie als Bild- und Bühnenkunst.

Wieseler, Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens.

Oehmichen, Griechischer Theaterbau nach Vitruv und den Ueberresten.

Dörpfeld-Reisch, Das griechische Theater (zitiert Dörpfeld-Reisch).

Durm, Baukunst der Griechen 454 ff., dgl. der Römer 645 ff.

Puchstein, Die griechische Bühne (zitiert Puchstein).

Fiechter, Die baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters (zitiert Fiechter).

Frickenhaus, Die altgriechische Bühne. Schriften der wiss. Ges. zu Straßburg, 31. Heft.

Ders., Jahrbuch des arch. Inst. XXXII 1917, 1 ff.

Bieber, ebendort 15 ff.

Dörpfeld, Ath. Mitt. XXII 1897, 439 ff.; XXIII 1898, 326 ff.; XXVIII 1903, 382 ff.; vgl. Arch. Anz. XXX 1915, 93 ff.

Robert, Hermes XXXI 530 ff.; XXXII 422 ff.

Friedländer, Sittengeschichte Roms II[9] 1920, S. 112 ff.

Vogel, Szenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden.
Huddilston, Greek Tragedy in the Light of Vase-Painting.
Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern.
Robert, Homerische Becher = 50. Berliner Winckelmannsprogramm 1890, 1 ff.
Ders., Arch. Jahrbuch XXIII 1908, 184 ff.

I. Erhaltene Theatergebäude.

Zu Nr. 1. Das Dionysos-Theater in Athen. Pausanias I 20, 3—21, 3. Dörpfeld-Reisch 1 ff. Taf. I—V u. XI. Ders., Ath. Mitt. XXIV 1899, 316 ff.; XXXII 1907, 231 und Arch. Jahrb. XXIV 1909, 224 ff. Petersen, ibid. XXIII 1908, 33 ff. Versakis, ibid. XXIV 1909, 194 ff. Puchstein 100 ff. u. 131 ff. Fiechter 9 ff. Studniczka, Ath. Mitt. XI 1888, 78 ff. Taf. II. Reisch, Eranos Vindobonensis 1893, 1 ff. Furtwängler, Münchner Sitzungsberichte 1901, 411 ff. Noack, Σκηνὴ τραγική. Ders., Ath. Mitt. XXXII 1907, 495. Hoepken, De theatro attico saeculi a. Chr. quinti. Robert, Hermes XXXI 533 ff. Frickenhaus, Altgriechische Bühne 43 u. 58 ff. Abb. 15 u. 21—27 Taf. II—III. Dörpfeld, Wochenschrift für klass. Philologie 1917 Nr. 8 u. 9. 4 Aufnahmen der Kgl. preußischen Meßbildanstalt Nr. 1280.

Thymele. Wieseler, Ueber die Thymele des griechischen Theaters. Göttingen 1847. Reisch bei Dörpfeld 278 ff. Frei, De certaminibus thymilicis. Basel 1900. Dörpfeld, Deutsche Literaturzeitung 1901 Nr. 29 Sp. 1817. Robert, Hermes XXXII 438 ff. (420 ff. Zur Theaterfrage). Bethe, Hermes XXXVI 597 ff. (Thymeliker und Skeniker). Ders., Prolegomena 76 f. u. 271 f. Dörpfeld, Hermes XXXVII 249 ff. Pickard, Standort der Schauspieler und des Chors. Dissertation München 1892. Wilamowitz, Illbergs Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1912, 457 Anm. Fiechter 57. Gow, Journ. Hell. Stud. 1912, 213 ff., bes. 233 ff. Navarre bei Daremberg-Saglio V 1, 286 ff. Frickenhaus, Altgriechische Bühne 86 f.

Abb. zur Thymele: Mon. dell' Inst. V 10. Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas Taf. 7. Svoronos, Athener Nationalmuseum S. 202 Abb. 130 vgl. S. 118 ff. Conze, Wiener Vorlegebl. V 4 (Rückseite des Antaios-Kraters). Millingen, Ancient unedited Monuments 29. Inghirami, Vasi fittili I. Pellegrini, Vasi di Bologna 286 a. Furtwängler, Sammlung Sabouroff Taf. 57. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 65 f. Abb. 35.

Satyrschale des Brygos: Monumenti dell' Inst. IX 46. British Museum Catalogue of Vases III E 65 (S. 88 f.). Wien. Vorlegebl. VIII Taf. 6. Klein, Vasen mit Meistersignaturen[2] 183. Reisch, Festschrift für Gomperz 459. Wernicke, Hermes XXXII 1897, 302 ff. Furtwängler-Reichhold I Taf. 47, 2 S. 501.

Psykter des Duris: Dümmler, Rhein. Mus. 43, 359. Brit. Mus. Cat. III E 768. Furtwängler-Reichhold I 248. Klein, Meistersignaturen[2] 161 Nr. 23. Wien. Vorl. VI Taf. 4. Körte bei Bethe, Prolegomena 342. Robert, Bild und Lied 28 Anm. 29. Kuhnert bei Roscher s. v. Satyros 465 f.

Ueber Theatermaschinen: Robert, Hermes XXXI 530 ff.; XXXII 421 ff. Reisch bei Pauly-Wissowa V 2202 ff. Fensterbusch, Die Bühne des Aristophanes 51 ff. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 6 ff.

Wandbilder: v. Salis, Arch. Jahrb. XXV 1910, 134 ff.

Sessel des Dionysos-Theaters: Dörpfeld-Reisch 45 f. Fig. 14 f. Kern, Inscriptiones Graecae Pl. 45, 1. IG III 240. Sven Risom, Mélanges Holleaux 257 ff. Pl. VIII—XIII. D'Espouy-Joseph, Fragments d'architecture ant. Pl. 23.

Skulpturen: Matz, Annali 1870, 97 ff. Mon. dell' Inst. IX 16. Svoronos, Athener Nationalmuseum 232 ff. Taf. LXI—LXIV. Versakis, Arch. Jahrb. XXIV 1909, 214 ff. Fig. 25—30.

Zu Nr. 2. Theater in Thorikos. Strack, Theatergebäude Taf. VI Fig. 1. Wieseler, Theatergebäude Taf. I Nr. 25. Miller und Cushing, Papers of the American School of Archaeology in Athens 1885—86, 1 ff. Pl. I—VI. Dörpfeld-Reisch 109 ff.

Zu Nr. 3. Theater in Eretria. Fossum, American Journal of Archaeology VII 1891, 253 ff. Pl. XI; Capps, ibid. X 1895, 338 ff. Pl. XVIII, XIX; Heermance, ibid. XI 1896, 317 ff. Pl. I; Fossum, ibid. 2. Series II 1898, 187 ff. Dörpfeld-Reisch 113 ff. Puchstein 94 ff., 126 ff. Fiechter 4 ff., 70 f. Abb. 6—8. Frickenhaus, Altgriechische Bühne 40, 43 u. 48 Abb. 10 u. 14.

Zu Nr. 4. Theater in Oropos. Dörpfeld, Πρακτικά 1884, 88 ff. Taf. V; 1886, 151 ff. Taf. 3. Dörpfeld-Reisch 100 ff. Puchstein 71 ff. Fiechter 1 ff. Abb. 1—5 u. 64. IG VII 423. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 44 Abb. 18.

Zu Nr. 5. Theater in Epidauros. Kavvadias, Πρακτικά 1883 Pin. 3 u. 1906; ders., Fouilles d'Epidaure 10 Taf. 2—3. W. Christ, Sitzungsber. d. bayer. Akad. d. Wiss. philos.-philol. Kl. 1894, 1 ff. Defrasse-Lechat, Epidaure 204 ff. Dörpfeld-Reisch 120 ff. Taf. VI 2, VII u. IX. Puchstein, Titelvignette u. 79 ff. Dörpfeld, Ath. Mitt. XXVIII 1903, 398 ff. Noack, Baukunst 61 f. Taf. 81—82. Fiechter 15 ff. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 39 f., 47 u. 51 Abb. 8. 8 Aufnahmen d. Kgl. Preuß. Meßbildanstalt Nr. 1339.

Zu Nr. 5a. Theater in Elis. Otto Walter, Oesterr. Jahresh. XVIII 1915 Beiblatt 68 ff. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 50 f., 52 f. u. 91 ff. Abb. 9a u. 9b.

Zu Nr. 6. Theater in Megalopolis. Schultz, Excavations at Megalopolis = Supplementary Papers zu Journ. Hell. Stud. I 1890—91. Dörpfeld-Reisch 133 ff. Puchstein 87 ff. Fiechter 17 ff. Bethe, Hermes XXXIII 1898, 314. Streit, Das Theater 17 ff. Taf. II—V.

Zu Nr. 7. Theater in Delos. Homolle, Bull. Corr. Hell. XVIII 1894, 161 ff. Dörpfeld-Reisch 144 ff. Chamonard, BCH XX 1896, 256 ff., 390 f. Taf. XIX—XXIII. Dörpfeld, ibid. 563 ff. Puchstein 53 ff. Fiechter 23. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 36 f. u. 49 f. Abb. 3. IG XI 3 appendix 3. 2 Aufnahmen der Kgl. Preuß. Meßbildanstalt Nr. 1387.

Zu Nr. 8. Theater in Priene. Wiegand, Ath. Mitt. XXIII 1898, 307 ff. Taf. 11. Ders., Priene, Ergebnisse der Ausgrabungen 235 ff. Abb. 227—260 Taf XVI—XVIII. Puchstein 48 ff. Noack, Baukunst des Altertums 62 Taf. 83 und 84a. Fiechter 30 ff., 35 (Anm. 1), 74, 91 Abb. 87. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 36 Abb. 1. Ergänzungsband zu Wiegand, Priene in Vorbereitung.

Zu Nr. 9. Theater in Pergamon. Dörpfeld-Reisch 150 ff. Dörpfeld, Ath. Mitt. XXXII 1907, 215 ff. Bohn, Altertümer von Pergamon IV (Theater-Terrasse) 12 ff. Taf. V. Puchstein 65 ff. Fiechter 20, 28 f. Abb. 24. Noack, Baukunst S. 62 ff. Taf. 84b u. 85. Frickenhaus, Altgriechische Bühne 37 u. 79 Abb. 4.

Türsturz mit Masken: Bohn, a. a. O. 1 u. 16. Conze, ibid. VIII. Inschriften von Pergamon 1 Nr. 236. Pontremoli et Collignon, Pergame 171.

Zu Nr. 10. Theater von Ephesos. Puchstein 65 u. 142. Heberdey, Beiblatt der Jahresh. d. Oesterr. Arch. Instituts I 1898, 78 ff.; II 1899, 38 f.; III 1900, 83 ff.; V 1902, 63 ff. Forschungen in Ephesos II, Heberdey, Niemann, Wilberg, Theater in Ephesos. Fiechter 35 f., 71, 90 f., 113 f. Abb. 65 u. 86. Thiersch, Göttinger gelehrte Anzeigen 1915, 129 ff. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 38 u. 48 ff. Taf. III u. Abb. 7.

Magnesia am Mäander: Dörpfeld, Ath. Mitt. XIX 1894 S. 65 ff. Taf. I u. II. Dörpfeld-Reisch 153 ff. Puchstein 59 ff. Fiechter 21, 72 f., 91 Abb. 25.

Zu Nr. 11. Theater von Syrakus. Serradifalco, Antichità della Sicilia IV Taf. XVIII. Wieseler Taf. II 1. Aus dem klassischen Süden Taf. 72—74. Puchstein 20, 122 f. Drerup, Ath. Mitt. XXVI 1901, 9 ff. Fiechter S. 29 Anm. 2 S. 86 u. 121. IG 5369 Add. III 1242. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 95 Anm. 3. In Vorbereitung: Veröffentlichung der Aufnahmen Puchsteins und Koldeweys durch das Deutsche Archäol. Institut in Rom, und Preisschrift der Accademia dei Lincei in Rom. Phot. Alinari 19816; Crupi 330—1.

Cagliari: Phot. Alinari 32523. Zuschauerraum ebenfalls in den Felsen geschnitten.

Zu Nr. 12. Theater von Segesta. Serradifalco I 126 ff. Taf. 9—15. Hittorf et Zanth, Recueil des monuments de Segeste et de Sélinonte Pl. 7—10. Strack, Theatergebäude Taf. I u. VI 6. Wieseler Taf. II 3. Puchstein 110 ff. Frickenhaus, Altgriechische Bühne 42 Abb. 11. Phot. Gargiolli C 4199; Brogi 10998; Alinari 19662.

Tyndaris: Puchstein 117 ff. Phot. Brogi 16047—8.

Akrai: Puchstein 123 ff. Phot. Brogi 16024—6.

Zu Nr. 13. Theater von Pompeji. Niccolini, Tafelband I Teatri Taf. 2. Mazois, Ruines de Pompéi IV Taf. XXVIII—XXXI. Wieseler 12 ff. Taf. II 7. Caristie, Mon. ant. à Oranges 55 Pl. XXXIV Nr. IV. Bethe, Prolegomena 303 ff. Paribeni. Notizie degli scavi 1902, 512 ff. Sogliano, ibid. 1906, 101 ff. Mau, Röm. Mitt. XXI 1906, 1 ff. Taf. I; Pompeji 122 und 127 ff. Plan III Fig. 64—71. Overbeck, Pompeji 143 ff. Fig. 107—115; Overbeck-Mau, Pompeji 156 ff. Puchstein, Arch. Anz. XI 1896, 30 f. u. 40; Griech. Bühne 75 ff. Cube,

Röm. scaenae frons = Beiträge zur Bauwissenschaft ed. Gurlitt Heft 6. Fiechter 76 ff., 84, 104, 121, 125 Abb. 66—69. Noack, Baukunst d. Altertums 64 f. Taf. 86 a. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 42 f. u. 62 Anm. 41 Abb. 13. Spano, Memorie dell' Accademia di Napoli II 1913, 109 ff.

Theater von Herculaneum: Piranesi, Teatro di Ercolano con dieci tavole, Rom 1783. Mazois, Pompéi IV 71 ff. Pl. XXXV—XLI. Steinbüchel, Antiquarischer Atlas I 1832 Taf. XI. Wieseler 14 Taf. II 8. Beloch, Campanien 232 f. Caristie, Monuments antiques à Orange 54 Pl. XXXIV Nr. IV u. Pl. XLI Nr. 4. Mau, Pompeji 540 ff. Fiechter 85, 121, 124 Abb. 73 u. 120.

Zu Nr. 14. Theater in Rom. Canina, Edifizi di Roma III 305 ff. Pl. CI. Desgodetz, Antiques de Rome p. 290—299. Wieseler 16 f. Taf. II Nr. 12 u. 106 f. Taf. A Nr. 14. Jordan, Forma Urbis Romae 28—30. Hülsen-Jordan, Topographie der Stadt Rom I 3, 515 ff. Fabia, Revue de philologie XXI 1897, 11 ff. Pernier, Bollettino comunale 1901, 52 ff. Streit, Das Theater 46 ff. Taf. VI—VII. Fiechter 78 ff. Abb. 70—71. Phot. Moscioni 8184. Anderson 542—3. Vgl. Marx bei Pauly-Wissowa s. v. Atellanae fabulae.

Ostia. Notizie degli scavi 1881, 469 ff. Taf. I. 1914, 204 f. Fig. 1. André, Mélanges école fr. XI 1891, 492 ff. Pl. VIII—XI. D'Espouy-Joseph, Architektonische Einzelheiten Taf. 100 = Lamer, Römische Kultur im Bilde Taf. 20. Phot. Alinari 6984—87, 28747—50. Gargiolli C 5143—5145. Moscioni 22082—3. Phot. d. röm. Inst. 1571.

Verona. Ricci, Notizie degli Scavi 1894, 223 ff. id. Il teatro romano, di V. I. Giani, L'antico teatro di V. Phot. Anderson 19030.

Aosta. Promis, Antichità di Aosta Taf. X. Durm, Baukunst der Griechen und Römer² 665 Fig. 740. Fiechter 85 f. Abb. 74.

Gubbio. Wieseler 20 Taf. II Nr. 16. Brunn, Bull. dell' Inst. 1863, 225 ff.

Ferentum. Canina, Edifizi di Roma Tav. CXVIII. Wieseler 107 f. Taf. A Nr. 16. Galli, Bollettino d'Arte 1911, 31 ff. Fiechter 86 Abb. 75. Skulpturen daraus in Florenz: Milani, Il R. Museo Archeologico di Firenze.

Falerone. Deminicis, Annali dell' Inst. XI 1839, 5 ff. Mon. dell' Inst. III Taf. 1—2.

Fiesole. Wieseler 20 f. Taf. II 17. Dütschke, Arch. Zeitg. XXXIV 1876, 93 ff. Taf. 8—10.

Falerii. Wieseler 19 f. Taf. II Nr. 15.

Antium. Wieseler 15 Taf. II Nr. 10. Lanciani, Notizie degli Scavi 1884, 240 f.

Tusculum. Canina, Descrizione dell' antico Tuscolo 118 ff. Tav. 11. Wieseler 13 f. Taf. II Nr. 11.

Neapel. Wieseler 14 f. Taf. II Nr. 9. Minervini, Bull. Nap. N. S. VII 1858—9, 135 f. Tav. VI.

Lecce. Phot. Alinari 35266—67.

Zu Nr. 15. Theater in Taormina. Serradifalco, Antichità della Sicilia V 36 ff. Tav. XXI—XXII. Wieseler 11 f. Taf. II 6 u. 25 Taf. III 6. Aus dem klassischen Süden Taf. 64—68. Noack, Baukunst des Altertums 66 f. Taf. 90. Caristie, Monuments antiques à Orange 56 Pl. XXXIV Fig. VI u. Pl. XLI. Petersen, Röm. Mitt. III 1888, 234 ff. Puchstein 118. Fiechter 86 u. 115 Abb. 76. Phot. Crupi 210, 255—269. Alinari 19771—77. Gargiolli C 3077, 4157—65.

Zu Nr. 16. Theater in Nordafrika. Timgad. Boeswillwald-Cagnat-Ballu, Timgad 93 ff. Pl. XIII bis XV. Gsell, Monuments antiques de l'Algérie I 197 ff. Pl. L. Fiechter 88 u. 122 Abb. 82 u. 84.

Dugga. Carton, Le Théatre romain de Dougga = Mémoires presentés à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres XI 2, 1904, 79 ff. Pl. I—XVIII. Fiechter 87 u. 122 Abb. 80 u. 122. Noack, Baukunst des Altertums 64 f. Taf. 86 b.

Dschémila. Boeswillwald-Cagnat-Ballu, Timgad 105 f. Fig. 45. Gsell I 186 ff. Pl. XLIV—V u. Fig. 61. Fiechter 87 Abb. 79 u. 83.

Milet. Wieseler 3 Taf. I 10. Wiegand, Vorläufiger Bericht III u. V = Sitzungsber. Berl. Akad. d. Wiss. 1902 Fig. 3 u. 1906, 2 f. Arch. Anz. 1906, 36 Abb. 14 f. Fiechter 61. Noack, Baukunst des Altertums 65 Taf. 87.

Zu Nr. 17. Theater in Orange. Wieseler 22 ff. Taf. II 19 u. III 3 u. 7. Caristie, Monuments antiques à Orange Pl. XXXIII—L. Fiechter 87 u. 124 f. Abb. 78 u. 124. Noack, Baukunst d. Altertums 65 f. Taf. 88 u. 89. v. Salis, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 1910, 110 ff. Abb. 2—3.

Aizani. Texier, Description de l'Asie Mineure I Pl. 40—45. Caristie S. 55 Pl. XXXIV Nr. V u. S. 67 Pl. XLIV Nr. 4. Durm, Baukunst der Griechen 467 Abb. 420. Fiechter 91 f. Abb. 88. Phot. d. Inst. in Athen, Kleinasien Nr. 116.

Zu Nr. 18. Theater des Herodes Atticus in Athen. Wieseler 8 f. Taf. I 26. Stuart and Revett, Antiquities of Athens II Pl. I—II; III Pl. II; IV Pl. IV. Iwanoff, Annali dell'Inst. XXI 1855, 213 ff. Mon. dell'Inst. VI Tav. 10—17. Tuckermann, Odeum des Herodes. Judeich, Topographie von Athen 291 f. Dörpfeld-Reisch 391 u. 394 Abb. 99. Versakis, Ephemeris arch. 1912, 161 ff. Taf. 8—12. Fiechter 88 f., 122, 124 Abb. 85. Phot. Alinari 24543. Meßbildanstalt 1277, 1—2. Phot. Athen. Inst. Athen. Bauten 211.

Zu Nr. 19. Theater in Aspendos. Texier, Description de l'Asie Mineure III Pl. 232—241. Wieseler 5 Taf. I 16. Caristie, Monuments antiques à Orange 58 Pl. XLI Nr. 9. Lanckoronski, Städte Pamphyliens und Pisidiens I 91 u. 102 ff., vgl. 144 f. Fig. 74 u. 81—93 Taf. XX—XXVII, vgl. Taf. XIX u. XXX. Dörpfeld-Reisch 386 f. Fig. 95. Fiechter 95 und 123 ff. Abb. 91, 92 u. 123. Noack, Baukunst des Altertums 106 f. Taf. 142.

Perge. Lanckoronski I 51 ff. Taf. XIV. Paribeni-Romanelli, Mon. dei Lincei XXIII 1915, 54 Abb. 7.

Termessos. Texier, Description de l'Asie Mineure III Pl. 176—78. Lanckoronski II 92 ff. Taf. X bis XIII. Dörpfeld, Ath. Mitt. XXII 1897, 442 ff. Taf. X. Fiechter 31, 60 ff., 92 f. Abb. 59 u. 89.

Sagalassos. Lanckoronski II 152 ff. Taf. XXVI—XXX. Fiechter 31, 60, 93 f. Abb. 60 u. 90.

Selge. Lanckoronski II 182 f. Taf. XXXI.

Patara. Texier III Pl. 180—184. Fiechter 60, 94, 125 Abb. 61.

Myra. Texier III Pl. 215—221. Fiechter 94 u. 127.

Iassos. Texier III Pl. 142—144. Fiechter 95.

Literatur zur Frage nach dem Spielplatz.

Christ, Sitzungsberichte der phil.-philol. Kl. d. bayer. Akad. d. Wiss. München 1894, 1 ff.

Bethe, Prolegomena 204 ff. Hermes XXXIII 1898, 313 ff., XXXVI 1901, 527 ff.; Arch. Jahrb. XV 1900, 59 ff.; bei Gercke-Norden I² 301 ff.

Chamonard, Bull. corr. hell. XX 1896, 291 ff.

Albert Müller, Untersuchungen zu den Bühnenaltertümern, Philologus, Suppl. III 1898 und Philologus 1900, 329 ff.

Robert, Hermes XXXII 1897, 420 ff.; XLIV 1909, 285.

Dörpfeld, Ath. Mitt. XXII 1897, 439 ff.; XXIII 1898, 326 ff. Arch. Jahrb. XVI 1901, 22 ff. Ath. Mitt. XXVIII 1903, 382 ff. Dörpfeld-Reisch 341 ff.

Noack, Philologus N. F. XII 1899, 1 ff.

Pickard, Standort der Schauspieler und des Chors.

Puchstein, Griech. Bühne 22 ff.

Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung des antiken Theaters 28 ff.

Fiechter u. Dörpfeld, Arch. Anz. XXX 1915, 93 ff.

Frickenhaus, Altgriech. Bühne 45 ff., 65 ff. u. 83 ff.

Navarre bei Daremberg-Saglio V 1, 195 ff. s. v. theatrum.

Gercke-Norden, Einleitung in die Altertumswissenschaft I² 301 ff.

II. Nachbildungen von Theatergebäuden.

Zu Nr. 20. Münze mit Dionysos-Theater. Wieseler 1 Taf. I 1. Brit. Mus. Catalogue of Greek Coins Attica 110 Nr. 806 Pl. XIX 8. Donaldson, Architectura Numismatica Nr. 2. Imhoof-Blumer u. P. Gardner, Numismatic Commentary on Pausanias 143 f. tab. CC IX u. X. Michaelis, Arx Athenarum 138 Schlußvignette.

Zu Nr. 21. Münze mit Odeion. Mistriotis, Ephemeris arch. 1914, 23 ff. Kastriotis, ibid. 143 ff. und Πρακτικά 1914, 81 ff. Karo, Arch. Anz. XXX 1915, 177 ff.

Zu Nr. 22. Marmorrelief mit Nachbildung einer Bühne. Mariani, Notizie degli scavi 1896, 67 ff. Dörpfeld-Reisch 333 f. Fig. 84. Puchstein, Griech. Bühne 26. Benndorf, Oesterr. Jahresh. V 1902, 188 ff. Fig. 53—55. Fiechter, Baugesch. Entw. 102 e) Abb. 99. Paribeni, Guida del Museo Nazionale delle Terme 186 Inv. Nr. 520. L. 0,70, H. 0,30, T. 0,18 m.

Zu Nr. 23. Terrakottarelief mit Nachbildung einer Bühne. Neapel, Museo S. Angelo Nr. 899. Dörpfeld-Reisch 332 f. Petersen, Röm. Mitt. XII 1897, 139 ff. Fig. 11. Dörpfeld, Ath. Mitt. XXIII 1898, 355; Bethe, Arch. Jahrb. XV 1900, 59 ff. Fig. 2 u. 8. Benndorf, Oesterr. Jahresh. V 1902, 190 f. Anm. 41 Fig. 56. Fiechter 102 u. 110 Abb. 98. Phot. im röm. Institut Nr. 8428. H. 0,32, Br. 0,28, T. des Podiums 0,07 m.

Zu Nr. 24. Wandbild mit Darstellung einer Bühne. Puchstein Arch. Anz. XI 1896, 28 ff.; XXI 1906, 312. Dörpfeld-Reisch 339. Cube, Römische scaenae frons in den pompejanischen Wandbildern IV. Stils = Beiträge zur Bauwissenschaft 6, 28 ff. Taf. IV u. V. Fiechter 107 Abb. 105. Phot. Alinari 12 114. — Ueber Benutzung pompejanischer Bilder für Rekonstruktion griech. Skenenmalerei vgl. Dörpfeld bei Cube 15 f.; dagegen Puchstein, Griech. Bühne 35 f. Fiechter 42 ff., 102 ff.; dagegen Robert, Deutsche Literaturzeitung 1915 Nr. 23 Sp. 1168 ff. Vgl. Ippel, Der dritte pompejanische Stil 27 f. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 48 f. Taf. I. Pagenstecher, Alexandrinische Studien, Sitzungsber. Heidelberger Akad. d. Wiss. 1917 Abh. 12 S. 31 f.

Zu Nr. 25. Dgl. mit scaenae frons. Puchstein a. a. O. 32. Cube a. a. O. 21 ff. Taf. II u. III. Fiechter 106 Abb. 104. Vgl. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 64 f. über Hintergrundsvorhänge (παραπετάσματα).

Zu Nr 26. Dgl. Cube a. a. O. 16 f u. 33 ff. Taf. VI u. VII. Fiechter 107 Abb. 106. Vgl. CIL. X 1074.

III. Bildnisse von Theaterdichtern.

Zu Nr. 27. Aeschylus Friedrichs-Wolters Nr. 487. Arndt-Brunn-Bruckmann, Griech. u. röm. Porträts Taf. 111—112, 401—10. Bernoulli, Griech. Ikonographie I 102 ff. Catalogue of Sculptures of the Capitoline Museum 252, Stanza dei filosofi Nr. 82 Pl. 60. Amelung, Skulpturen des Vatikan. Mus. I Braccio nuovo Nr. 53. Möbius u. Studniczka, Ilbergs Neue Jahrbücher 1900, 161 ff. Taf. I—III. Katharine Macdowall, Journ. of Hell. Studies XXIV 1904, 81 ff. Pl. II. Sieveking, Anhang zu Christ, Literaturgeschichte 1308 f. Taf. 9. Lippold, Griechische Porträtsstudien 64 ff. Hekler, Bildniskunst S. XII Taf. 14 u. 43 b.

Zu Nr. 28. Sophokles. Br.-Br. Taf. 427; Arndt-Br-Br. Taf. 31—32, 114—115. Winter, Arch. Jahrb. V 1890, 160. Bernoulli, Griech. Ikonographie I 123 ff. Taf. XIII—XVI. Arch. Jahrb. XI 1896, 170 ff. Benndorf-Schöne, Das Lateranische Museum Nr. 273. Amelung, Skulpturen d. Vat. Mus. II 176 Belvedere 69 b. Helbig, Führer[3] Nr. 149. Studniczka, Aristoteles 18 u. 29 Taf. I 4—5. Sieveking bei Christ 1309 f. Taf. 11—12. Lippold a. a. O. 48 ff., 64. Hekler a. a. O. S. XVI Taf. 52, 54 u. 97 a. Delbrueck, Antike Porträts S. XXXII f. Abb. 7—8 Taf. 16.

Zu Nr. 29. Euripides. Bernoulli, Griech. Ikonographie I 148 ff. Taf. XVII. Studniczka, Aristoteles 18 u. 28 f. Taf. I 2. Sieveking a. a. O. 1310 Taf. 13—14. Arndt-Br.-Br. Taf. 121—122. Text zu Br.-Br. Taf. 626 Anm. 8. Lippold a. a. O. 48 ff., 67, Hekler S. XI Taf. 10 u. 89. Delbrueck S. XXXII Taf. 17.

Zu Nr. 30. Menander. Bernoulli, Griech. Ikonogr. II 103 ff. Taf. XIV. Sieveking a. a. O. 1311 Taf. 15—16. Br.-Br. Denkmäler Taf. 626. Amelung bei Helbig, Führer durch Rom[3] Nr. 94. Hekler S. XXV Taf. 105—108. Delbrueck S. XXXIV f. Abb. 10 Taf. 20. Studniczka, Bildnis des Menander, Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum XXI Taf. 9. Sieveking, Berl. phil. Woch. 1918, 843 ff. Vgl. unten Nr. 120.

IV. Theaterbillets.

Zu Nr. 31. Griechische Theaterbillets. Benndorf, Beiträge zur Kenntnis des attischen Theaters, Zeitschrift für Oesterr. Gymnasien XXVI 1875, 579 ff. (Sonderabdruck S. 41 ff.). A. Dumont, De plumbeis apud Graecos tesseris. A. Müller, Bühnenaltertümer 299. Svoronos, Journal internat. d'archéol. numismatique (Ἐφημερὶς τῆς νομισμ. ἀρχαιολογίας) I 1898, 37 ff. Pin. A'—Z'. III 1900, 319 ff. Pin. IZ'—IK' (I—IV). Ueber tönerne Eintrittsmarken aus dem Theater von Mantinea ibid. III 1900, 197 ff. Pin. Θ' u. I'. Fougères, Mantinée 530 ff. Attische tönerne Theatermarken Svoronos, Journ. numism. VIII 1905, 323 ff. Pin. IX 1—7.

Zu Nr. 32. Römische Theaterbillets. Wieseler, Theatergebäude 38 ff. Taf. IV Nr. 14—21. id., Commentatio de tesseris eburneis osseisque theatralibus quae feruntur I et II. Le pitture antiche d'Ercolano IV p. III. Steinbüchel, Antiquar. Atlas tab. XI Fig. 3—4. Benndorf a. a. O. 88 ff. (Sonderabdruck 36 ff.). A. Müller a. a. O. 300 f. Schreiber, Kulturhist. Bilderatlas I 13. Kastriotis, Ephem. arch. 1915, 153. Karo, Arch. Anz. XXXI 1915, 139 Abb. 1. Rostowzew, Tesserarum urbis Romae et suburbi plumbearum sylloge 63 ff. Taf. IV bis V. Phot. Alinari 19 092. CIL X S. 948 ff. Nr. 8069 u. 8070. Lafaye bei Daremberg-Saglio s. v. tessera 128 ff.

Literatur zum II. Teil.

I. Dionysien.

Zu Nr. 33. Schiffskarrenzug. Dümmler, Rhein Museum 43, 1888, 353 ff.; Kleine Schriften III 26 ff. Usener, Sintflutsagen 116 ff. Pfuhl, De Atheniensium pompis sacris 72 ff. Anm. 31. Nilsson, Studia de Dionysiis atticis 125 f. Wilamowitz, Griech Tragödie = Einleitung zu Euripides' Herakles 62 Anm. 23 u. 63 Anm. 27. Bethe, Prolegomena 44 f. Nilsson, Griechische Feste 269 ff. Archiv für Religionswissenschaft I 1908, 400; Arch. Jahrb. XXXI 1916, 333 ff. Dieterich, Archiv für Relig. XI 174. Pellegrini, Vasi greci delle Necropoli Felsinee 39 f. Nr. 130 Fig. 23. Graef, Vasen von der Akropolis II 143 Nr. 1281 Taf. 74, 144 Nr. 1286. Catalogue of vases in the British Museum II B 79. Frickenhaus, Athenischer Karneval, Festgruß an die Teilnehmer des 51. Philologentages in Posen 1911; Arch. Anz. 1911, 481; Arch. Jahrb. XXVII 1912, 61 ff. Beilage 1. Robert, Göttingische gel. Anzeigen 1913, 366 ff. — Vase mit Dionysos im Aermelkleid: Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 19 ff. Taf. I. — Vase des Exekias: Furtwängler-Reichhold, Taf. 42.

II. Satyrspiel.

Zu Nr. 34. Satyrspiel-Vase. Mon. d. Inst. III Taf. 31. Wiener Vorlegeblätter, Serie E Taf. VII—VIII. Wieseler, Satyrspiel nach Maßgabe eines Vasenbildes dargestellt, Göttinger Studien 1847 IX 565 ff. Theatergebäude Taf. VI 2. Heydemann, Vasensammlungen Neapel Nr. 3240. Robert, Hermes XXII 1887, 336 und Bild und Lied 43. v. Prott, Schedae philologae Usener oblatae 47 ff. Jahn, Vasensammlung München, Einleitung S. CXCIX. Pottier, Catalogue des vases du Louvre III 1057 f. Daremberg-Saglio I s. v. chorus 1124 Fig. 1426. Bethe, Prolegomena 37 f., 320, 326, 328, 342. Dieterich, Pulcinella 195. Bieber, Dresdener Schauspielerrelief 16 ff.; Ath. Mitt. XXXVI 1911, 271. Guida (Ruesch) del Museo di Napoli 480 Nr. 1975. Nicole, Meidias 120 f. Fig. 29. v. Salis, Arch. Jahrb. XXV 1910, 126 ff. Beiblatt zu Taf. 4. Robert, Hermes XLVII 1912, 553 f. Frickenhaus, Arch. Jahrb. XXXVI 1917, 1 ff. Bieber, ibid. 16 ff. u. 49. Phot. Alinari 11 286. Wiederholungen einer anderen rf. Vase mit Einübung eines Satyrchors in Athen und Bonn: Bieber, Ath. Mitt. XXXVI 1911, 269 ff. Taf. XIII—XIV. Weitere Beispiele von Chorsatyrn mit Schurz und Maske auf rf. Vasen: Tischbein, Collection Hamilton I Pl. 39 und de Laborde, Coll. Lamberg I Pl. XLIX = Wieseler, Taf. VI 3 u. 5; A. Müller, Bühnen-Altertümer 244 Fig. 15.

Zu Nr. 35. Mosaik mit Satyrchor. Museo Borbonico II Tav. 56. Wieseler, Theatergebäude 46 Taf. VI 1. Zahn, Schönste Ornamente III Taf. 22. Jahn, Bull. d. Inst. 1833, 21 ff. Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas V 1. Körte bei Bethe, Prolegomena 343. Robert, Gött. gel. Anz. 1907, 40. Dieterich, Pulcinella 136 f. u. 241 ff. Daremberg-Saglio II s. v. choragium 1116. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei Taf. 14. Bieber, Schauspielerrelief 13. Fiechter, Baugesch. Entwicklung des ant. Theaters 46 f. Abb. 51. Phot. Alinari 12 056, Brogi 6504. H. u. Br. 0,52 m. Pompejanische Bilder mit gleicher Architektur: Rodenwaldt, Komposition pomp. Wandgemälde 108 ff.

Zu Nr. 36. Silen vor Sphinx. Neapel, Mus. Nr. 1228. Museo Borbonico XII 9. Wieseler, Theatergebäude 47 f. Taf. VI 10. Overbeck, Heroen-Gallerie II 3 Nr. 45. Crusius, Festschrift für Overbeck 103 ff. Heydemann, Vasensammlungen Neapel Nr. 2846. Robert, Oidipus 259 ff. Abb. 45, II 96 ff. Anm. 16 f. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 51.

S a t y r v a s e n des Duris und Brygos vgl. oben S. 180 zu Nr. 1. Kyklopsvase Winter, Arch. Jahrb. VI 1891, Taf. VI. Andere Vasen mit Einfluß des Satyrspiels bei Jahn, „Perseus, Herakles, Satyrn auf Vasenbildern und das Satyrdrama" Philologus XXVII 1868, 1 ff. Taf. I—IV. Heydemann, Vase Caputi, 9. Hallisches Winckelmannsprogramm 1884, 8 ff. Taf. II. Bates, American Journal of Arch. XX 1916, 391 ff. Fig. 1.

Zu Nr. 37. Silen mit Dionysoskind. Athen, National Museum Nr. 257. Wieseler, Theatergebäude 47 Taf. VI 6. Friederichs-Wolters, Nr. 1503. Schreiber, Kulturhistor. Bilderatlas Taf. I 5. Arndt-Amelung, Einzelverkauf Nr. 643. Stais, Marbres et bronzes du Musée nat. 88. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 80 Abb. 46. Die als Stützfiguren verwendeten Satyrn und Silene im Dionysos-Theater vgl. zu Nr. 1. Silene aus Cerveteri und Azeredo: E. V. 2129—30. Helbig[3] Nr. 1175—6. Benndorf-Schöne 214—5. Zum Silen im künstlichen Mallos vgl. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 47 ff. Abb. 18—26.

Zu Nr. 38. Statue des Silen. Berlin, Beschreibung der Skulpturen Nr. 278. Wieseler, Theatergebäude 47 Taf. VI 7. Die Pariser Statue, ibid. VI 8, Clarae V 874 A 2221 D = Reinach, Rép. de la statuaire I 533, 1.

Zu Nr. 39. Pandora-Krater. British Museum Catalogue of Vases III E 467. A. H. Smith, Journal of Hellenic Studies XI 1890, 278 ff. Pl. XI—XII. Körte bei Bethe, Prolegomena 341 f. Wernicke, Hermes XXXII 290 ff. und bei Roscher III s. v. Pan 1409 ff. Reisch, Festschrift für Gomperz 451 ff. Hartwig, Röm. Mitt. XII 1897, 91 ff. Dieterich, Archiv f. Religionswiss. XI 1908, 168 ff. v. Wilamowitz, Neue Jahrbücher für das klass. Altertum 1912, 466. Phot. Mansell 3140.

III. Tragödie.

Zu Nr. 40. Andromeda-Krater. Berlin, Mus. Nr. 3237. Furtwängler, Arch. Anz. VIII 1893, 91 f. Nr. 50. Bethe, Arch. Jahrb. XI 1896, 292 ff. Taf. 2; Prolegomena 320, 326, 330, 334. Huddilston, Greek tragedy in the light of vase paintings 35. Engelmann, Arch. Studien zu den Tragikern 68 f. Fig. 20. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 22 ff.; Ath. Mitt. XXXVI 1911, 275 Anm. 1; Herkunft des tragischen Kostüms, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 15 ff. Robert, 23. Hall. Winckelmannsprogr. 18 Anm. 1. Andere Andromeda-Vasen: Mon. d. Inst. IX 38. Trendelenburg, Annali 1872, 168 ff. Engelmann a. a. O. 6 ff. Fig. 1—3, 63 ff. Fig. 21—24. Brit. Mus. Cat. of Vases III E 169, IV F 185 Pl. VII. Petersen, Journ. of Hell. Studies XXIV 1904, 99 ff. Pl. V. Höhe der Vase 0,38, des Bildes 0,20 m.

Zu Nr. 41. Relief aus dem Piraeus. Robert, Ath. Mitt. VII 1882, 389 ff. Taf. XIV; Hermes XXIII 1887, 336; 22. Hall. Winckelmannsprogr. 1898, Kentaurenkampf und Tragödienszene 22 u. 24 f. Friederichs Wolters Nr. 1135. Furtwängler, Sammlung Sabouroff I 31 Anm. 7. Sitzungsber. Bayr. Akad. 1897, 411 f. Schuchhardt, Ath. Mitt. XIII 1888, 221. Deneken bei Roscher I s. v. Heros Sp. 2573 ff. Abb. 11. Reisch, Griechische Weihgeschenke 23 f. v. Prott, Schedae philol. Usener oblatae 49. Maaß, Arch. Jahrb. XI 1896, 102 ff. v. Fritze, Ath. Mitt. XXI 1896, 362 ff. Studniczka, Mélanges Perrot 307 ff.; Arch. Jahrb. XIX 1904, 2 Anm. 5. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 23 f. Abb. 5 und S. 43. Svoronos, Athener Nationalmuseum II 512 ff. Taf. LXXXII Mus. Nr. 1500. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 78 u. 80 Abb. 44.

Zu Nr. 42. Medea-Vase. Jahn, Vasenkatalog München Nr, 810. Millin, Tombeaux de Canosa Taf. 7—10. Jahn, Arch. Ztg. V 1847, 33 ff. Taf. 3; Wiener Vorlegeblätter I Taf. 12. Körte, Personifikationen psychologischer Affekte 38 ff. Robert, Bild und Lied 37 ff. Hermes XXXI 1896, 567 f. Anm. 1. Vogel, Szenen euripideischer Tragödien 146 ff. v. Prott, Schedae philol. Usener oblatae 58. Dörpfeld-Reisch 308 f. Fig. 73. Huddilston, Greek tragedy in the light of vase-paintings 144 ff. Fig. 23 und Titelbild. Bethe, Prolegomena 146 ff. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 31 ff. Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei II 161 ff. Abb. 42 Taf. 90. Bethe, Verhandlungen d. sächs. Ges. d. Wiss. 1918, Bd. LXX Heft 1 S. 22. Robert, Archäologische Hermeneutik 159 ff. Abb. 130. Vgl. für den Stil Furtw.-Reichhold Taf. 10, 88 u. 89. A. Körte, Berl. philol. Wochenschrift XVIII 1898, 1461 ff.

Ueber Beziehung der unteritalischen und anderer Vasen zur Bühne vgl. Vogel, Szenen euripideischer Tragödien in griechischen Vasengemälden. Huddilston, Greek Tragedy in the light of vase-paintings. Engelmann, Archäologische Studien zu den Tragikern. Watzinger, Studien zur unteritalischen Vasenmalerei 33 ff. Pottier, Catalogue des vases du Louvre III 1053 ff. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 29 ff. Robert a. a. O. 275 ff.

Zu Nr. 43. Herakles-Vase des Asteas. Helbig, Bull. d. Inst. 1864, 135 u. 1865, 93. Mon. d. Inst. VIII Tav. 10. Hirzel, Annali d. Inst. XXXVI 1864, 323 ff. Wiener Vorlegeblätter B Taf. I. Körte, Personifikationen psychol. Affekte 18 ff. Wilamowitz, Euripides' Herakles[2] 85 Anm. 163. Dörpfeld-Reisch 310. Bethe, Arch. Jahrb. XV 1900, 60 ff. Fig. 1, ibid. Anz. 224. Dörpfeld, ibid. XVI 1901, 22 ff. Abb. 42. Pfuhl, ibid. XX 1905, 137, 142 u. 150. Robert bei Pauly-Wissowa s. v. Assteas II 1779; ders. Hermes 1901, 378. Graef, ibid. 82 ff. Dieterich, Pulcinella 196 f. Winnefeld, Bonner Studien 172. Vogel, Szenen euripideischer Tragödien 143 ff. Furtwängler bei Roscher I s. v. Herakles 2235. Löwy ibid. II s. v. Mania 2323. Bloch, Die zuschauenden Götter 45 u. 52. Hauser, Text zu Furtwängler-Reichhold, Vasenmalerei Taf. 130 Bd. III S. 62 Abb. 29. Engelmann, Archäol. Studien zu den Tragikern 12 Fig. 5. Rodenwaldt, Pompejanische Malerei 116 f. Patroni, Ceramica antica 37 ff. Fig. 31. Walters, History of ancient pottery I 478 ff. Fig. 107. Arch. Jahrb. XX 1905, 137 u. 150. Pfuhl, Neue Jahrb. für d. klass. Altertum XXVII 1911, 177 ff.; ders., Festgabe für Blümner 207 f. Anm. 2. Hoeber, Griechische Vasen 125 Fig. 77. Leroux, Vases grecs et italo-grecs du Musée archéol. de Madrid = Bibl. des Universités du Midi Fasc. XVI 205 ff. Nr. 369 Pl. XLV. Ossorio, Vasos griegos 41 Pl. 45. Kurth, Neapolis I 1913, 60 ff. Fiechter, Baugesch. Entwicklung d. ant. Theaters 41. Frickenhaus, Altgriechische Bühne 6 u. 70. Ueber Rhinton vgl. Kaibel, Comicorum gr. Fragmenta 183 ff.

Zu Nr. 44. Schauspieler als König. Neapel, Mus. Nr. 9019. Winckelmann, Geschichte der Kunst im Altertum, Viertes Kapitel, Fünftes Stück II C ed. Fleischer S. 270 ff. (Buch 7 Kap. 3 § 20—23). Zahn, Schönste Ornamente von Pompeji II Taf. 97. Pitture d'Ercolaneo IV 191 ff. Taf. XLI. Museo Borbonico I Tav. I. Wieseler, Theatergebäude 37 Taf. IV Nr. 12. Helbig, Wandgemälde Kampaniens Nr. 1460. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 35 Anm. 91 a; 56 ff. Abb. 12. Guida del Museo Nazionale di Napoli 348 f. Nr. 1470. Robert, 19. Hall. Winckelmannsprogr. S. 5. Anm. 14 u. S. 6. Rodenwaldt, Compos. pompejanischer Wandgemälde 117 ff. Bieber-Rodenwaldt, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 12. v. Salis, Altar von Pergamon 124. Phot. Brogi Nr. 11 272, Alinari 12 010. Vgl. Helbig Nr. 1389 b, 1435, 1462. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei des Altertums Taf. 3. H. 0,37, Br. 0,35 m.

Zu Nr. 45. Dresdener Schauspielerrelief. Buonarroti, Medaglioni antichi 446 f. mit Stich von Pietro Santi Bartoli. Panofka, Antiques du Cabinet Pourtalès 116 Tav. 38. Wieseler, Theatergebäude 56 Taf. IV Nr. 10. Reisch, Griechische Weihgeschenke 56. Robert, 22. Hall. Winckelmannsprogr., Kentaurenkampf und Tragödienszene 29 f. Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. 86. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief, mit Tafel. Sieveking bei Brunn-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Taf. 628. Treu, Mitteilungen aus den sächs. Kunstsammlungen II 6 ff. Abb. 1—3 Taf. III.

Zu Nr. 46. Thonrelief des Numitorius. Gatti, Notizie degli scavi 1905, 13 f. Fig. 1 u. 2. Rizzo, ibid. 19 ff. Oesterr. Jahresh. VIII 1905, 203 ff. Taf. V (farbig). Kekule, Terrakotten IV = Rohden-Winnefeld, Architektonische römische Tonreliefs der Kaiserzeit 14*, 41*, 54*, 142 ff. u. 280 Taf. LXXXI. Fiechter, Baugeschichtl. Entwicklung d. ant. Theaters 101 b Abb. 97. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 61 f. Abb. 14. Skenika, 75. Berliner Winckelmannsprogr. 1915, 15 ff. Abb. 19. Robert, Göttinger gel. Anzeigen 1916, 156. Paribeni, Guida del Mus. Naz. Nr. 602. Inv. Nr. 34 355. H. 0, 37, Br. 0,42 m.

Das entsprechende Komödienrelief: Dörpfeld-Reisch 328 ff. Abb. 83. Puchstein 26 f. Abb. 4. Rizzo 210 Fig. 49. Fiechter 101 Abb. 96. Rohden-Winnefeld 143 f. Fig. 266—7. Vgl. unten zu Nr. 151.

Zu Nr. 47. Marmorbild mit Tragödienszene. Neapel, Mus. Nr. 9563. Pitture d'Ercolaneo I 19 Tav. 4. Thiersch, Epochen 431. Feuerbach, Vatikan. Apoll 336 f. Jahn, Arch. Beiträge 323. Wieseler, Theatergebäude 85 ff. Taf. XI 5. Helbig, Wandgemälde Campaniens Nr. 1464. Savignoni, Bullettino della Commissione archeol. comunale di Roma XXV 1897, 86 ff. Robert, Kentaurenkampf und Tragödienszene, 22. Hall. Winckelmannsprogr. 1898, 14 ff. Taf. II; 23. Hall. Winckelmannsprogr. 1899, 17 Anm. 1; Gött. gel. Anz. 1916, 153 ff. Körte, Deutsche Literaturzeitung 1899, 1687. Rizzo, Rivista di filologia XXX 1912, 460 ff. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief S. 35 f. Anm. 91 b u. 92 Be; S. 64 ff. Abb. 15; Skenika, 75. Berl. Winckelmannsprogr. 1915, 14 ff. Guida del Museo Naz. di Napoli 307 Nr. 1306.

Zu Nr. 48. Heraklesbild. Presuhn, Pompeji IX Taf. 4. Mau, Bull. d. Inst. 1882, 49ff. Dieterich, Pulcinella 1 ff. Taf. I. Robert, 22. Hall. Winckelmannsprogr. 1898, 30 u. Exkurs 38ff. Bieber, Skenika, 75. Berl. Winckelmannsprogr. 1915, 16ff. Abb. 10.

Zu Nr. 49. Theaterfries. Mon. d. Inst. XI Tav. XXX—XXXII. Maass, Annali d. Inst. 1881, 109ff., 124ff., 145ff. Schreiber, Kulturhistorischer Bilderatlas Taf. VI Nr. 1—5. Leo, Rhein. Mus. XXXVIII 1883, 343ff. Reisch, Griech. Weihgeschenke 140 Anm. 2. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 63f.; Skenika 8 Abb. 3. Robert, Archäologische Hermeneutik 197f. Abb. 153.

Zu Nr. 50. Herr und Diener. Helbig, Wandgemälde Campaniens Nr. 1467. Wieseler, Theatergebäude 52 Taf. IX Nr. 1. Bieber, Schauspielerrelief 62f.; Skenika 18ff. Abb. 12. Robert, Gött. gel. Anz. 1916, 157f. H. 0,34 m, Br. 0,40 m ohne den durchschnittlich 2 cm breiten Randstreifen.

Zu Nr. 51. Herrin und Dienerin. Neapel, Mus. Nr. 9039. Museo Borbonico I Tav. 21. Gell, Pompeiana N. S. II Taf. LXXV. Niccolini, Case di Pompei I 27. Wieseler, a. a. O. 51. Taf. VIII Nr. 12 u. Supplement Tafel A Nr. 23. Jahn, Telephos und Troilos 52 Anm. 55. Helbig, a. a. O. Nr. 1465. Guida del Museo di Napoli 388 Nr. 1802. Bieber, Schauspielerrelief 62; Skenika 20f. Abb. 14. Robert, Gött. gel. Anz. 1916, 158. H. 0,53 m, Br. 0,48 m, Randstreifen 0,045 m.

Zu Nr. 52. Kuchenform. Pasqui, Notizie degli scavi 1906, 357ff. Bieber, Skenika 75. Berliner Winckelmannsprogr. 1915, 3ff. Taf. Ia. Robert, Gött. gel. Anz. 1916, 147ff. Drexel, Römisch-Germanisches Korrespondenzblatt IX 1916, 17ff.

Zu Nr. 53. Lampe. Bieber, a. a. O. 21f. Taf. Ib. Robert, a. a. O. 151.

Der Protesilaos-Sarkophag: Galleria dei Candelabri Nr. 113. Helbig, Führer durch Rom[3] Nr. 385. Robert, Sarkophagreliefs III 3, 498ff. Nr. 423 Taf. CXXXII.

Zu Nr. 54. Mosaik von Porcareccio. Millin, Description d'une mosaïque antique du Musée Pio-Clémentine à Rome Taf. VI—XXVIII. Wieseler, Theatergebäude und Bühnenwesen 48ff. Taf. VII u. VIII. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief S. 39 Abb. 7 u. S. 67. Bieber-Rodenwaldt, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 8 Anm. 7. Nogara, Mosaici antichi del Vaticano e Laterano 27ff. Tav. LVI—LXVI. Amelung, Skulpturen d. Vatik. Mus. II 401ff. Helbig, Führer durch Rom[3] I S. 116.

Höhe der Felder ca. 0,95, der Figuren ca. 0,42 m. Die abgebildeten Szenen sind: a) Millin Pl. 12 = Nogara Tav. LVII 2. b) Millin Pl. 26 = Nogara Tav. LVII 1. c) Millin Pl. 10 = Nogara Tav. LVI 1. d) Millin Pl. 28 = Nogara Tav. LVI 6. Millin Pl. 25 = Wieseler Taf. VIII 8 = Nogara Pl. LVI 5 ist nicht in Berlin, sondern hier ein unpubliziertes Stück mit 2 Frauen, von denen die links stehende einen Zweig hält.

Zu Nr. 55. Leichenspiele. Winckelmann, Monumenti inediti S. 246ff. Nr. 189. Wieseler, Theatergebäude 99 Taf. XIII Nr. 1. Matz-Duhn, Antike Bildwerke in Rom III Nr. 3802. Arndt und Lippold bei Arndt-Amelung, Einzelverkauf Serie VIII S. 40f. Nr. 2366. C. I. L. VI 18239.

Die Wandbilder in Kyrene: Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique, la Cyrénaïque etc. Pl. 49—50; Wieseler 99f. Taf. XIII 2. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 40 u. 67f.

Zu Nr. 56. Jüngling der Tragödie. Athen, Nat. Mus. Nr. 5025. Winter, Typenkatalog II 429 Nr. 5. Bieber, Skenika, 75. Berl. Winckelmannsprogr. 1915, 11f. Abb. 6. Vgl. v. Schneider, Album auserlesener Gegenstände d. allerh. Kaiserhauses 9 Taf. XXII 1, und Pottier et Reinach, Terres cuites de Myrina Nr. 669. H. 0,225 m.

Zu Nr. 57. Dgl. Unpubliziert. H. des Torsos 0,155 m.

Zu Nr. 58. Mann der Tragödie. Berlin, Mus. Terr. Inv. Nr. 7635. Rayet, Monuments de l'art I Pl. 41. Winter, Typenkatalog II 426, 3. H. 0,164 m.

Zu Nr. 59. Elfenbein-Statuette. Mon. d. Inst. XI Tav. 13. Robert, Annali d. Inst. 1880, 206ff.; ders., 22. Hall. Winckelmannsprogr. 22. Albert Müller, Bühnenaltertümer 228 Abb. 14. Bieber, Dresdner Schauspielerrelief 37f. Abb. 6 u. S. 67.

Zu Nr. 60. Melpomene. Vatikan, Sala delle Muse Nr. 499. Visconti, Museo Pio-Clem. I 19. Roscher, Lexikon der Mythologie II 2 S. 3279 Fig. 11a. Amelung, Basis des Praxiteles 34 u. 41 Abb. 15—16. Bie, Musen 75ff. Helbig, Führer durch Rom[3] Nr. 267. Vgl. Dieterich, Pulcinella 8. Lippold, Röm. Mitt. XXXIII 1918, 91ff., der die Statue als älteste Darstellung der tragischen Muse erweist.

Zu Nr. 61. Masken-Relief. Neapel, Mus. Nr. 6621. Unpubliziert. H. 0,26, Br. 0,315 m.

Zu Nr. 62. Perseus und Andromeda, Relief. München, Antiquarium Nr. 668. Unpubliziert. H. 0,47, Br. 0,335 m.

Zu Nr. 63. Dgl. Wandgemälde. Robert, Arch. Zeitung 1878, 13 ff. Taf. 3; Archäologische Hermeneutik 196 f. Abb. 152.

Zu Nr. 64. Maske eines Orientalen. Berlin, Terr. Inv. Nr. 8328. Furtwängler, Archäol. Anz. VIII 1893, 95 Nr. 24 (mit Abb.). H. 0,10 m.

Zu Nr. 65. Dgl. eines Heros. Neapel, Mus. Nr. 6615. Museo Borbonico XI Tav. XLII 1. Ueberlebensgroß. H. 0,32. m.

Zu Nr. 66. Dgl. einer Heroine. Neapel, Mus. Nr. 6613. Museo Borbonico XI Tav. XLII 4. Wieseler, Theatergebäude 43 Taf. V Nr. 20. Bieber, Skenika, 75. Berl. Winckelmannsprogr. 13 f. Abb. 8. Ueberlebensgroß.

Zu Nr. 67. Dgl. eines Jünglings. Berlin, Mus. Nr. 6623. Unpubliziert. H. des Fragments 0,135, L. d. Maske 0,10, Relieferhebung 0,09 m.

Das besser erhaltene Gegenstück Nr. 6622: D. 0,16 m.

Zu Nr. 68. Mosaik-Schwelle. Neapel, Mus. Nr. 9994. Niccolini, Case e monumenti di Pompei I. Casa del Fauno V Tav. 2 Fig. 4. Museo Borbonico XIV Tav. XIV oben. Overbeck, Pompeji I 320; II 223 Fig. 325. Mau, Pompeji 275 f. Fig. 142 (zweite Auflage 303 Fig. 158). Ruesch, Guida del Mus. Naz. di Napoli Nr. 182. Adler, Deutsche Rundschau 1906 Bd. 126 S. 198 f. Bieber-Rodenwaldt, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 8. Leonhard, Mosaikstudien, Neapolis II 1914, 44 Anm. 4 u. 96 Anm. 9.

Zu Nr. 69. Maskenfries. Altmann, Ath. Mitt. XXIX 1904, 179 Abb. 18 u. 192 ff. Abb. 27 bis 28. Der Türsturz aus dem Theater von Pergamon: Bohn, Altertümer von Pergamon IV, Theater-Terrasse 1 u. 16. Fränkel, Inschriften von Pergamon I 136 Nr. 236. H. 0,17 m.

Zu Nr. 70. Pantomime. Berlin, Mus. Nr. 2498. Elf. 71. Graeven, Bonner Jahrbücher Nr. 107, 1901, 50 ff. Taf. V 1. H. 0,14 m, Br. 0,105 m.

Vgl. Boissier, Revue archéologique N. S. IV 1861, 333 ff. A. Müller, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XXXIII, 1909, 44 ff. Schanz, Römische Literatur II 1[3] (1911) 413 ff. u. II 2[3] (1913) 251 f. Friedländer, Sittengeschichte II[9], 122 ff.

IV. Komödie.

a) Alte Komödie.

Dierks, Arch. Ztg. 1885, 31 ff. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 61 ff. Bethe, Prolegomena zur Geschichte des Theaters 48 ff. Zielinski, Quaestiones comicae 28 ff. Thiele, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum IX 1902, 405 ff. Romagnoli, Studi italiani di filologia classica XIII 1905, 83 ff.

Zu Nr. 71. Tierchöre. Poppelreuter, De comoediae atticae primordiis, Dissertation Berlin 1893. Gerhard, Trinkschalen und Gefäße II Taf. XXX 1. Furtwängler, Vasensammlung Berlin Nr. 1697 u. 1830. Cecil Smith, Journ. Hell. Stud. II 1881, 309 ff. Taf. XIV. British Museum Cat. of Vases II 247 B. 509. Robinson, Boston Catalogue of Vases 136 f. Nr. 372 Pl. 3. Dieterich, Pulcinella 32 ff. u. 238 f. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 75. Jacobsthal, Hermes 46, 1911 S. 478 ff.

Zu Nr. 72. Dorische Posse. Dümmler, Annali d. Inst. 1885, 127 ff. Tav. d'agg. D. E. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 89 ff. Ath. Mitt. XIX 1894, 346 ff. Loeschcke, ibid. 510 ff. Taf. VIII. Collignon-Couve, Vases d'Athènes 168 f. Nr. 628 Pl. XXVI. Charlotte Fränkel, Rhein. Mus. für Philol. N. F. LXVII 1912, 94 ff. Schnabel, Kordax 33 ff. Malten, Arch. Jahrb. XXVII 1912, 247 Abb. 6; vgl. S. 253 Anm. 3.

Zu Nr. 73—96. Statuetten. A. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 61 ff. Winter, Typen der figürlichen Terrakotten II 414—423.

Zu Nr. 73. Herakles. Berlin Nr. 8838. Unpubliziert. H. 0,105 m. Repliken: Körte 79 Nr. 22—24., vgl. 25. Winter 417 Nr. 2, vgl. Nr. 1. Eremitage Nr. 846 C; Le Bas-Reinach, Antiquités du Bosphore Cimmérien 118 Pl. LXX a Nr. 6; Stephani, Compte rendu pour 1869 Abb. S. 46, vgl. S. 152. British Museum Synopsis II 99 Nr. 1, aus

Melos. Triest, Museo civico Nr. 650, aus Tarent. Perdrizet, Fouilles de Delphes V 163 Nr. 293 Pl. XXII 2. Museum von Eleusis und Würzburg, unpubliziert. Ueber Herakles als Komödienfigur vgl. v. Wilamowitz-Moellendorff, Euripides' Herakles[2] I 93 ff.

Zu Nr. 74. Dgl. Kopf. Berlin Nr. 4781. Unpubliziert. H. 0,18 m. Aus Sammlung Roesel.

Zu Nr. 75. Heros. München, Glyptothek, Sammlung Arndt Nr. A 382. Unpubliziert. H. 0,165 m. Nase bestoßen. Schlechter erhaltene Replik ibid. Antiquarium Nr. I 1023. Gleiche Höhe. Kranz fehlt.

Zu Nr. 76. Telephos. München, Antiquarium Nr. 120 b. Unpubliziert. H. 0,095 m. Ueber die ernsten Darstellungen des Themas vgl. Jahn, Telephos und Troilos und kein Ende. Johannes Schmidt bei Roscher s. v. Telephos 286 ff. u. 304 ff.

Zu Nr. 77. Odysseus. München, Glyptothek, Sammlung Arndt Nr. A 383 a. Replik ibid. 383 b und in Würzburg. Unpubliziert. H. 0,105 m. Zwei Repliken eines sehr ähnlichen Typus aus dem gleichen Grab wie die Replik des Herakles Nr. 73 aus der Zeit um 400: Stephani, Compte rendu 1869 Abb. S. 146, vgl. S. 152 Taf. II 8. Dieterich, Pulcinella Abb. S. 119, vgl. S. 154. Dritte Replik in Wien, Arch. Anz. 1892, 119 Nr. 154. Körte 82 Nr. 54—56. Winter II 418 Nr. 11 a—c.

Zu Nr. 78. Tragischer 'Held'. Athen, Nat.-Mus. Sammlung Karapanos Nr. 18. Carapanos, Dodone et ses ruines Pl. XIII Nr. 5. Reinach, Répertoire de la Statuaire II 558 Nr. 7. H. 0,10 m. Es fehlt das linke Bein.

Zu Nr. 79. Erregter Alter. Berlin Nr. 6823. Rayet, Monuments de l'art antique I Pl. 42 Nr. 2 p. 4. Winter II 416, 2. Körte, Jahrb. 1893 S. 74 u. 78 Nr. 14 Abb. 3 und Titelbild zu Griech. Komödie, Aus Natur und Geisteswelt Nr. 400. Kekule und Pernice, Ausgewählte Terrakotten aus dem Berliner Museum 28 Taf. XXXVII 2. Aus Sammlung Komnos. Nase und Finger abgebrochen. Rechte Braue bestoßen. Höhe 0,17 m. Fragmente ähnlicher Figuren aus dem Kabirion Körte 78 Nr. 11—13.

Zu Nr. 80. Angeheiterte Männer. Berlin Nr. 8405. Arch. Anz. X 1895, 130 Nr. 44. Winter II 416 Nr. 7. H. 0,14 m. Kinn des gestützten Mannes ergänzt, Kranz und Nase bestoßen. Verwandt Gruppe aus Syrakus: Cartault, Deuxième Collection Lecuyer, Terres cuites antiques 38 Pl. XLI.

Zu Nr. 81. Hirte. München, Antiquarium, alte Nr. 113 e. Unpubliziert. H. 0,14 m. Repliken in Berlin (Nr. 8265. Arch. Anz. VII 1892, 109 Nr. 37. Fröhner, Coll. Gréau 1891 Nr. 355 Pl. VIII Nr. 1. Körte, Jahrb. 1893, 79 Nr. 30. Winter II 414, 3) und im Louvre (C. A. 239. Bulletin des Musées III 146 Fig. 6. Körte Nr. 31). Aehnlicher Typus mit Widder in Athen und Leiden (Körte Nr. 32—33, Winter II 414, 2).

Zu Nr. 82. Wasserträger. Palermo, Museum. Unpubliziert. H. ca. 0,16 m. Varianten in Syrakus (Mus. Nr. 1533), Kopenhagen (Nr. 1068, Froehner. Coll. Barre 60 Nr. 421. Körte 80 Nr. 42. Winter II 414, 7. Robert, Masken der neueren Komödie 21 Fig. 46, vgl. S. 63 f. u. 109), früher Athen, Kunsthandel (Körte Nr. 43, Winter 414, 8) und Sammlung Loeb (Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb II 18 Taf. 82, 1).

Zu Nr. 83. Händler. München, Antiquarium, alte Nr. 113. Christ und Lauth, Führer durch das Antiquarium 1883, 7 Nr. 80. Körte 80 Nr. 44 Abb. 5. Winter II 415, 7. Dieterich, Pulcinella 154 Anm. 3. Robert, Masken 21 Fig. 47, vgl. S. 63 f. u. 109. H. 0,117 m. Stock modern. Aehnliche Statuette Berlin 7086, Winter II 415, 2. Körte 81 Nr. 48.

Das Gemälde aus der Farnesina: Monum. d. Inst. XII 1885 (= Mau und Lessing, Römisches Haus in der Farnesina) Taf. XXXIV Nr. 1. v. Christ, Griech. Literaturgeschichte (Iwan Müller, Handbuch d. Altertumswiss. VII) I 431 Anm. 1. Aehnlicher Typus: Cartault, Deuxième Collection Lecuyer, Terres cuites antiques 31 Pl. 33 (35) Nr. 7 u. 8. Körte 81 Nr. 45. Winter II 414, 5. Bonn, Akademisches Kunstmuseum D 7.

Zu Nr. 84. Krieger. Berlin Nr. 6892. Schöne, Griech. Reliefs Sp. 67 Taf. XXXVI Nr. 141. Körte 80 Nr. 34. Winter II 414, 11. H. 0,135 m. Zum Sphenopogon vgl. Robert, Masken 18 f. Fig. 38—40 S. 64 u. 109.

Krieger Sammlung Brückner, Winter II 417, 7.

Sphenopogon Sammlung Herold, jetzt Universität Rostock: Pagenstecher, Arch. Anz. XXXIII 1918 Sp. 117 Nr. 10 Abb. 5 auf Beilage zu Sp. 111.

Zu Nr. 85. Landwehrmann. Berlin Nr. 7820. Dieterich, Pulcinella 154. Winter II 427, 6. Robert, Masken 8 f. Fig. 17, vgl. S. 64 f. u. 109.

Zu Nr. 86. Koch. Berlin Nr. 7042 a. Kekule und Pernice, Ausgewählte Terrakotten aus dem Berliner Museum 27 Taf. XXXVI 4. Winter II 415, 3. Robert, Masken 12 ff. Fig. 24, vgl. Fig. 25—28 S. 71 f. u. S. 108 f. H. 0,155 m. Zum Maison vgl. Aristophanes von Byzanz bei Athenaeus XIV 659 b. Wilamowitz, Hermes IX 1875, 329 ff. Crusius, Philologus, 6. Supplementband 1891—3, 275 ff. Ribbeck, Alazon 18 ff. u. 78. Dieterich, Pulcinella 38 f. Kaibel, Comicorum Graecorum fragmenta 76 Nr. 7.

Zu Nr. 87. Dgl. Tarent, aus einem Grab am Arsenal. Notizie degli scavi 1897, 216 Fig. 36. H. 0,16 m.

Verwandter Typus mit Börse: Cartault, Deuxième Collection Lecuyer 31 Nr. 9 Pl. 33 (35). Berlin Nr. 8217, 215. Winter II 423, 10. Mailand, Collection théatrale Jules Sambon Nr. 236 Pl. VIII.

Zu Nr. 88. Gepäcktragender Sklave. Berlin Nr. 7087. Winter II 415, 1. Kekule und Pernice, Ausgewählte Terrakotten 27 Taf. XXXVI 3. Furtwängler, Sammlung Sabouroff II zu Taf. 128. H. 0,16 m. Repliken: 1) Wien, Antikenkabinett IX 3, 183. Robert v. Schneider, Arch. Anz. VII 1892, 119 Nr. 153. 2) London, South-Kensington-Museum 617-84. Vgl. Robert, Masken 17 f. Fig. 34 u. S. 109. Statuette in Mailand: Collection théatrale Jules Sambon 243 Nr. 243 Pl. VIII.

Ueber gepäcktragende Sklaven vgl. v. Salis, De doriensium ludorum in comoedia attica vestigiis 24.

Zu Nr. 89. Sklave mit Kind. a) Berlin Nr. 6876. Körte 82 Nr. 64, vgl. Nr. 65. Winter II 418, 8. H. 0,08 m. Stehende Sklaven mit Kind aus der alten Kömödie: Coll. Barre 420 = Coll. Lecuyer 1883 Nr. 29. Körte 79 Nr. 26—29. Winter 418, 6 und Sieveking, Terrakotten der Sammlung Loeb II 16 Taf. 80.

b) Bonn, Akad. Kunstmuseum Nr. D 5. Winter 423, 9, vgl. 425, 9 und Kekule, Terrakotten von Sizilien 40. H. 0,15 m.

c) Tarent, aus einem Grab am Arsenal. Notizie degli scavi 1897, 216 Fig. 37. H. 0,15 m.

Ueber den ἡγεμὼν θεράπων vgl. Robert, Masken 4 Fig. 2 u. 4, 27, Fig. 56, 69 ff. Fig. 88—91 und S. 109. Ueber die Spira Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 76.

Zu Nr. 90. Dgl. mit Kessel. Berlin, Mus. Nr. 7603. Rayet, Monuments de l'art I Pl. 42, 1. Körte 74 u. 80 Nr. 38. Winter II 415, 4. Kekule und Pernice, Ausgewählte Terrakotten 27 f. Taf. XXXVII 2. H. 0,12 m. Finger der rechten Hand außer Daumen fehlen.

Zu Nr. 91. Dgl. mit Sack. Berlin, Mus. Nr. 7604. Rayet, a. a. O. Pl. 42, 3. Körte 74 u. 80 Nr. 39. Winter II 415, 5. Kekule und Pernice, a. a. O. 27 Taf. XXXVII 1.

Zu Nr. 92. Frau und Mann. Gruppe in Würzburg. Bulle, Zeitschrift des Münchener Altertumsvereins N. F. XI 1900 S. 22 Abb. 4, vgl. S. 24.

Zu Nr. 93. Altes Weib. Berlin Nr. 7089. Körte 84 Nr. 85. Winter II 462, 1. Furtwängler, Sammlung Sabouroff II 15, 2. Pernice und Winter, a. a. O. 26 Taf. XXXVI 1. H. 0,10 m.

Aehnlicher Typus: Heuzey, Figurines de terre cuite du Louvre 28 Pl. 51, 2. Körte Nr. 86—87. Winter 462, 4.

Zu Nr. 94. Laufende Frau. Heidelberg Nr. III B 3. Unpubliziert. Entfernt verwandt laufende Frau in Capua, Winter II 467, 7.

Zu Nr. 95. Verhüllte Frau. Heidelberg, vielleicht identisch mit Körte 85 Nr. 98 = Winter 421, 8 d im Kunsthandel aus Tanagra (?). Es fehlen die Füße.

Repliken: Heuzey, Figurines de terre cuite du Louvre 28 Pl. 51 Nr. 3. Eremitage aus Taman, Kertschsaal 893 T, Stephani, Compte rendu 1869, p. 165 Pl. III 11. Körte 85 Nr. 93—97. Winter II 421, 8 a - g.

Zu Nr. 96. Weinende Frau. Athen, Nat.-Mus. Unpubliziert. Replik München, Glyptothek, Sammlung Arndt A 316. H. 0,135 m. Entfernt verwandt Berlin Nr. 5197, Winter II 463, 7 aus Unteritalien.

Zu Nr. 97. Vase in Petersburg. Stephani, Compte rendu de St. Pétersbourg 1870—71, S. 198 f. Taf. VI 1. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 69 Abb. I, 72, 74 Anm. 40, 76 f.

Vase aus Kyrene: Perrot, Monuments grecs 1876, 25 ff. Pl. III. Wiener Vorlegeblätter Serie E Taf. VII—VIII Nr. 3.

b) Phlyakenposse.

Heydemann, Arch. Jahrb. I 1886, 260ff. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 61f., 72f. u. 86ff. Bethe, Prolegomena 56ff., 278ff., 298ff. Arch. Jahrb. XV 1900, 67f. Reich, Mimus I 496f. v. Salis, De doriensium ludorum in comoedia attica vestigiis 9ff. Romagnoli, Le commedie d'Aristofane I Introduzione VIIff. Dörpfeld-Reisch, Das griech. Theater 311ff. Fiechter, Baugesch. Entwicklung d. ant. Theaters 37ff. Abb. 28—41. Frickenhaus, Die altgriechische Bühne 56. Hauser zu Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei Taf. 110 Bd. II S. 259f. Kaibel, Comicorum Graecorum fragmenta I 1. Doriensium Comoedia Mimi Phlyaces.

Zu Nr. 98. Statuette. Mann. Syrakus Mus. Nr. 8699 B. Unpubliziert. Repliken: Reggio aus Reggio, Winter II 422, 6; dgl. aus Locri, Bull. d. Inst. 1881, 204f.; Tarent, mehrere fragmentierte Exemplare, unpubliziert; München, Antiquarium, alte Nr. 113a. Aehnliche Typen in Berlin aus Athen, Mus. Nr. 6874, Körte 77 Nr. 2. Winter II 418, 5, und aus Megara, Mus. Nr. 7088, Körte 77 Nr. 5, Winter II 420, 5.

Zu Nr. 99. Dgl. Frau. Syrakus, Mus. Nr. 1546. Unpubliziert.

Zu Nr. 100. Dgl. Sklaven. Syrakus, Mus. Nr. 1522—1524. Kekule, Terrakotten von Sizilien 79f. Taf. LI Nr. 4—6. Winter II 422, 1—3.

Zu Nr. 101. Zeus als Liebhaber. Vatikan Mus. Nr. 121. Museo Gregoriano I (A II) Tav. XXXI 2. Winckelmann, Monumenti inediti II Taf. 190; Geschichte der Kunst des Altertums III 3 B ed. Fleischer S. 129 u. 131f. Wieseler, Theatergebäude 58f. Taf. IX 11. Heydemann, Arch. Jahrb. I 1886, 276J. Gabrici, Ausonia V 1910, 59f. Fig. 1. Helbig, Führer durch Rom³ Nr. 510. Romagnoli, Commedie di Aristofane XXXVf. Fig. 20. Albizzati, Catalogo dei vasi del Museo Gregoriano (in Vorbereitung).

Zu Nr. 102. Zeus in Wut. Petersburg, Eremitage. Stephani, Katalog Nr. 1775. Bulletin hist.-phil. de l'Académie des sciences XIII 145ff. = Mélanges gréco-romains II 1ff. Wieseler, Annali d. Inst. 1859, 379ff. Tav. d'agg. N. Heydemann, a. a. O. 300f. p. Romagnoli, a. a. O. XXXVIIIf. Fig. 23. v. Salis, De doriensium ludorum in comoedia attica vestigiis 29f.

Zu Nr. 103. Zeus Ammon. Bari. Romagnoli, Ausonia II 1907, 245ff. Fig. 3—5; Commedie d'Aristofane VIIIf. Fig. 3. Fiechter 37d. Fig. 37.

Zu Nr. 104. Ares und Hephästos. British Museum. Catalogue of Vases IV 122 F 269. Lenormant et de Witte, Elite céramographique I Pl. 36. Wieseler, Theatergebäude 61f. Taf. IX 14. Heydemann 290f. a. Dörpfeld-Reisch 322 Fig. 78. Fiechter 37 Abb. 34. Brit. Mus. Guide to the exhibition of Greek and Roman life 52ff. Fig. 33. Vgl. v. Wilamowitz, Hephaistos, Nachr. d. Göttinger Ges. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1895, 222.

Zu Nr. 105. Apoll in Nöten. Petersburg, Eremitage. Stephani, Katalog der Vasensammlung Nr. 1777. Mon. d. Inst. VI Tav. 35, 1. Wieseler, Annali d. Inst. 1859, 369ff. Dierks, Arch. Ztg. 1885, 39. Heydemann 301q; 9. Hall. Winckelmannsprogr. 21. Rayet-Collignon, Histoire de la céramique grecque 318ff. Fig. 118. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 87f. Romagnoli, Commedie d'Aristofane XXXVIIf. Fig. 22. Dörpfeld-Reisch 314. Hauser bei Furtwängler-Reichhold 261f. Taf. 110 Nr. 3.

Zu den Atellanen-Masken vgl. Marx bei Pauly-Wissowa II s. v. Atellanae fabulae Sp. 1918f. Bethe, Prolegomena 297ff. Zielinski, Quaestiones scenicae 38ff.

Zu Nr. 106. Herakles kommt zu Besuch. Berlin. Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium Nr. 3046. Arch. Ztg. 1849 Taf. III 1. Panofka 17ff. Welcker 84ff. Wieseler, Theatergebäude 110ff. Taf. A 25. Dierks, Arch. Ztg. 1885, 38f. Heydemann, Arch. Jahrb. I 1886, 283ff. R. Körte, Arch. Jahrb. VIII 1893, 61 u. 87. v. Salis, De doriensium ludorum in comoedia attica vestigiis 23. H. der Vase 0,355, des Bildes 0,15 m.

Zu Nr. 107. Herakles und Eurysteus. Serradifalco, Antichitâ di Sicilia II 1. Panofka, Annali 1847 S. 221. Jahn, Archäol. Beiträge 436f. Wieseler, Theatergebäude 56f. Taf. IX 9. Heydemann, a. a. O. 280f. N (nicht O!). Rizzo, Röm. Mitt. XV 1900, 268f. Fig. 2. v. Salis, De doriensium .. comoedia .. 19f. Reich, Mimus I 509. Romagnoli, Commedie d'Aristofane XXXVIIIf. Fig. 24.

Zu Nr. 108. Herakles auf Liebesabenteuer. Rizzo, Röm. Mitt. XV 1900, 261 ff. Taf. VI. Krater aus Leontini: Mon. d. Inst. IV Tav. 12. Stephani, Annali 1844, 245 ff. Wieseler, Theatergebäude 31 ff. Taf. III 18. Wiener Vorlegeblätter Serie B Taf. III 2. Heydemann 278 ff. M. Romagnoli, a. a. O. XXXIX Fig. 25. Dörpfeld-Reisch, 324 f. Fig. 80. Fiechter, a. a. O. 37 II d Abb. 38.

Zu Nr. 109. Chirons Badereise. British Museum Catalogue of Vases IV 74 f. F. 151. Lenormant et de Witte, Elite céramographique II 306 ff. Pl. 94. Wieseler, Theatergebäude 60 f. Taf. IX 13. Geppert, Altgriechische Bühne XXIII Taf. V. Wiener Vorlegeblätter III Taf. IX. Heydemann 287 ff. X. v. Salis, De doriensium comoedia 24 f. Romagnoli XXIX f. Fig. 12. Dörpfeld-Reisch 321 f. Fig. 77. Fiechter 37 Abb. 36. Romagnoli, Ausonia II 1907—8, 166 u. 172 Fig. 24. Buschor, Griechische Vasenmalerei[2] 215 f. Abb. 159. Studniczka, XX. Supplementband zu Jahrbücher für Philologie 1894, zu Wiegand, Puteolanische Bauinschrift 722 f.; Arch. Jahrb. XXXI 1916, 175 f.

Zu Nr. 110. Geburt der Helena. Bari: Romagnoli, Ausonia II 1907—8, 251 ff. Fig. 6—10. Kekule von Stradonitz, Sitzungsberichte der Berl. Akad. d. Wiss. XXXII 1908, 696 f. u. 703. Romagnoli, Commedie d'Aristofane XXXVI f. Fig. 21. Fiechter 37 Abb. 32. Die Bostoner Vase: Froehner, Collection van Branteghem Nr. 84 Pl. 29. Catalogue of Burlington Fine Arts Club 1880 Nr. 10. Antike Denkmäler d. Inst. I Taf. 59. Kekule, a. a. O.

Zu Nr. 111. Tod des Priamos. Berlin, Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium 850 Nr. 3045. Archäol. Ztg. 1849 Taf. V 2. Panofka S. 43, Welcker S. 88. Wieseler, Annali d. Inst. 1853, 33 ff. Tav. d'agg. AB 4. Heydemann 283 Q. Studniczka, Arch. Jahrb. XXVI 1911 S. 93 Abb. 28.

Zu Nr. 112. Aias und Kassandra. Gefunden in Buccino (Volcei in der Basilicata). Gabrici, Ausonia V 1911, 56 ff. Tav. III.

Zu Nr. 113. Antigone. Gerhard, Antike Bildwerke Taf. LXXIII. Panofka, Annali d. Inst. 1847, 216 ff. Pl. K. Wieseler, Theatergebäude 55 f. Taf. IX 7. Welcker, Archäol. Ztg. 1848, 333 f. Heydemann, Nacheuripideische Antigone 16; Arch. Jahrb. I 1886, 303 t.

Zu Nr. 114. Taras. Tischbein, Collection of Engravings from ancient Vases = Recueil de gravures d'après des vases ant. du Cabinet Hamilton 9 IV Pl. 57. Wieseler, Theatergebäude 54 Taf. IX 4. Heydemann, Arch. Jahrb. I 1886, 307 β.

Zu Nr. 115. Abrechnung. Petersburg, Eremitage. Stephani, Katalog der Vasensammlung Nr. 1779. Wieseler, Annali d. Inst. 1853, 43 ff. Tav. d'agg. C-D. Heydemann, a. a. O. 301 f. r. Dörpfeld-Reisch 316 III. Fiechter 37 Abb. 29. Hauser bei Furtwängler-Reichhold, Griech. Vasenmalerei II 261 Taf. 110 Nr. 1. Studniczka, Arch. Jahrb. XXXI 1916, 175 f. Abb. 5. Ueber den Typus des ἀγροῖκος vgl. O. Ribbeck, Abh. sächs. Ges. d. Wiss. X 1888, 1 ff.

Zu Nr. 116. Diebskomödie. Berlin, Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium 848 ff. Nr. 3044. Millingen, Peintures de vases grecs 69 f. Pl. XLVI. Otfried Müller, Dorier II 349 f. Geppert, Altgriech. Bühne Taf. IV. Wieseler, Theatergebäude 62 Taf. IX 15. Michaelis, Journ. of Hell. Studies VI 41. Heydemann 282 P. Wiener Vorlegeblätter B Taf. III 1. Bethe, Arch. Jahrb. XV 1900, 73 f. Fig. 12. Winnefeld, Bonner Studien 168 ff. Patroni, Ceramica antica 38 ff. 42 Fig. 42. Dörpfeld-Reisch 316 f. Fig. 75. Fiechter 37 f. Abb. 40.

Zu Nr. 117. Greis und Mann. Heidelberg U 8. Unpubliziert.

Zu Nr. 118. Greis und Diener. Bari. Romagnoli, Ausonia II 1907—8, 243 ff. Fig. 1 C u. 2; Commedie d'Aristofane VIII Fig. 2. Fiechter 37 Abb. 32.

Zu Nr. 119. Vater und Sohn. British Museum Catalogue of Vases IV 97 f. F 189. Heydemann 294 f. g (mit Abb.). Dörpfeld-Reisch 317 f. Abb. 76. Fiechter 38 Abb. 41.

Zu Nr. 120. Streit um die Frau. Jatta, Katalog der Coll. Jatta 374 ff. Nr. 901. Heydemann 271 f. (Abb.) A. Dörpfeld-Reisch 315 Fig. 74. Fiechter 37 Abb. 30. Hauser bei Furtwängler-Reichhold, Griechische Vasenmalerei II 261 Taf. 110 Nr. 2.

Zu Nr. 121. Näscher. Jatta, Notizie degli scavi 1883, 379 f. Heydemann, Vase Caputi, 9. Hall. Winckelmannsprogramm 1884, 3 ff. Taf. I u. II; Arch. Jahrb. I 1886, 273 f. D. Dörpfeld-Reisch 316. Fiechter 37 Abb. 39. v. Salis, De Doriensium comoedia 21 f. Romagnoli, Ausonia II 1907—8, 164 u. 170 Fig. 22; Commedie d'Aristofane XXVIII f. Fig. 9. Süss, De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine 123.

Zu Nr. 122. Verfolgter Dieb. Berlin, Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium 851 f. Nr. 3047. Archäol. Ztg. 1849 Taf. IV 1. Panofka S. 33 ff. Welcker S. 87 f. Wieseler, Annali d. Inst. 1853, 88 ff. Tav. d'agg. A B 5. Heydemann, Vase Caputi 7 f.; Arch. Jahrb. I 1886, 285 S. Romagnoli, Ausonia II 1907—8, 164 u. 169 Fig. 21; Commedie d'Aristofane XXIX Fig. 10.

Zu Nr. 123. Auf zum Schmaus. Petersburg, Eremitage Nr. 1722. Meines Wissens unpubliziert.

Zu Nr. 124. Prügelszene. Berlin, Furtwängler, Vasensammlung im Antiquarium 847 f. Nr. 3043. Panofka, Archäol. Ztg. 1849, 42 f. Taf. V 1. Heydemann, Arch. Jahrb. I 1886, 281 f. O (nicht N!).

Zu Nr. 125. Santia. British Museum Catalogue of Vases IV 113 F 233. Archäol. Ztg. 1849 Taf. IV 2. Panofka, Cabinet Pourtalès Pl. IX 38 ff. Welcker 86 f. Wieseler, Theatergebäude 57 f. u. 118 Taf. IX 10. Heydemann 292 f. c. Zielinski, Quaestiones comicae 36. v. Salis, De Doriensium comoedia in com. att. vestigiis 26 f. Mommsen, Unteritalische Dialekte 189 Nr. XXXII a. Conway, Italic dialects I 138 Note XIII. Zvetaieff, Inscript. Oscae Nr. 138 Tab. XVIII 6.

c) Böotische Posse.

Vgl. Ath. Mitt. XII 1887, 269 ff. Winnefeld, ibid. XIII 1888, 412 ff. Taf. IX—XII. Szanto, ibid. XV 1890, 395 ff. Körte, ibid. XX 1894, 346 ff. Kern, Hermes XXV 1890, 1 ff. Winnefeld, Arch. Anz. VIII 1893, 63 f. Walters, Journal of Hell. Studies XIII 1892—3, 77 ff. Pl. IV. Lorimer, ibid., XXIII 1903, 137 ff. Fig. 3—4. Bethe, Prolegomena 58 f. Romagnoli, Origine ed elementi della commedia d'Aristofane, Studi italiani di Filologia classica XIII 1905, 84 f.; Ausonia II 1907, 159 ff.; Commedie d'Aristofane XXXI ff. Winter, Typenkatalog I 185 Nr. 6—8, II 432 f.

Zu Nr. 126. Ueberfall der Gänse. Athen, Nationalmuseum Nr. 5815 (1391). Körte, Ath. Mitt. XIX 1894, 346 ff. Loeschcke, ibid. 520 Anm. 1. Romagnoli, Ausonia II 1907, 173 Fig. 25; Commedie d'Aristofane XXVIII Fig. 8. Collignon-Couve, Cat. des vases peints du Musée nat. d'Athènes 627 f. Nr. 1927.

Zu Nr. 127. Kadmos. Berlin, Mus. Nr. 3284. Furtwängler, Arch. Anz. X 1895, 36 Nr. 29. Bethe, Prolegomena 58 f. Romagnoli, Commedie d'Aristofane XI.

Zu Nr. 128. Abenteuer des Odysseus. Oxford, Ashmolean Museum Pl. XXVI. Froehner, Cat. Coll. van Branteghem Nr. 210 Pl. 45. Gardner, Catalogue of Vases in the Ashmolean Museum 18 f. Nr. 262 Pl. XXVI. Walters, Journ. of Hell. Stud. XIII 1892—3, 81 Fig. 2; vgl. 77 ff. Pl. IV. Romagnoli, Ausonia II 1907, 160 ff. Fig. 12—14; Commedie d'Aristofane XXXII f. Fig. 16—17.

d) Neue Komödie.

Vgl. Legrand, Daos, Tableau de la comédie grecque pendant la période dite nouvelle, Annales de l'Université de Lyon II Droit, Lettres, Fasc. 26. Robert, Masken der neueren attischen Komödie, 25. Hall. Winckelmannsprogr. 1911.

Zu Nr. 129. Menander-Relief. Lateran, Mus. Nr. 487. Winckelmann, Monumenti inediti II 252 ff. Nr. 192. Wieseler, Theatergebäude 35 Taf. IV Nr. 9. Benndorf-Schöne, Bildwerke im Lateran 163 ff. Nr. 245. Benndorf, Beiträge zur Kenntnis des att. Theaters 34 ff. Bernoulli, Griechische Ikonographie II 114 ff. Taf. XV. Körte, Berl. philol. Wochenschr. XVII 1897, 1331. Krüger, Ath. Mitt. XXVI 1901, 135 ff. (vgl. 126 ff. Taf. VI andere Beispiele für Dichter mit Masken). Eugenie Strong, Journ. of Hell. Stud. XXIII 1903, 359 (vgl. S. 358 f. Pl. XIII der älteste Schauspieler mit Maske der alten Komödie in der Hand). Lohmeyer, Röm. Mitt. XIX 1904, 38 ff. Pfuhl, Arch. Jahrb. XX 1905, 153. Dieterich, Pulcinella 50. Reisch, Griech. Weihgeschenke 54 f. Schreiber, Brunnenreliefs Grimani 8 Fig. 3 u. 4; Hellenistische Reliefbilder Taf. 84. Helbig, Führer durch Rom³ Nr. 1183. Petersen, Vom alten Rom² 134 f. Abb. 144; dass.⁴ 172 f. Abb. 136. Birt, Buchrolle 178 f. Abb. 113. Sieveking bei Christ, Griechische Literaturgeschichte, Anhang 1311 Nr. 15; zu Brunn-Arndt-Bruckmann, Denkmäler antiker Skulptur Nr. 626. Robert, 25. Hall. Winckelmannsprogr. 4 Fig. 5 u. 6; 44 Fig. 78; 63, 77 ff. Fig. 96. Hekler, Bildniskunst S. XXV Taf. 108. Lippold, Porträtstatuen 89 ff. Studniczka, Das Bildnis Menanders = Neue Jahrbücher für d. klass. Altertum XXI 25 ff. Sieveking, Berl. philol. Wochenschr. 1918, 845 f. Vgl. Nr. 30.

Zu Nr. 130. Komödien-Relief. Neapel, Mus. Nr. 6687. Museo Borbonico IV Tav. XXIV. Gerhard u. Panofka, Neapels antike Bildwerke 131 Nr. 495. Ficoroni, De larvis scenicis 11 ff. Tab. II. Wieseler, Theatergebäude 81 f. Taf. XI 1. Steinbüchel, Antiquarischer Atlas Taf. XII Fig. 1. Kekule, Akad. Kunstmuseum zu Bonn Nr. 448. Reisch, Griechische Weihgeschenke 141. Dieterich, Pulcinella 215. Schreiber, Hellenistische Reliefbilder Taf. LXXXIII. Guida del Museo di Napoli Nr. 575. Rodenwaldt, Komposition der pompejanischen Wandgemälde 25 Anm. 1. Dörpfeld-Reisch, Das griech. Theater 327 f. Fig. 81. Fiechter, Baugeschichtliche Entwicklung 102 d. Sieveking bei Brunn-Arndt-Bruckmann, Denkmäler griech. u. röm. Skulptur Taf. 630 a. Robert, Masken der neueren Komödie 6 f. Abb. 11—13; 61 f. Abb. 85; 65 f. Bieber, Skenika 9 f. Abb. 4.

Zu Nr. 131. Herrin und Dienerin. Palermo. Höhe 0,32, Breite 0,39 m. Bieber, Skenika, 75. Berl. Winckelmannsprogr. 1915 S. 13 Anm. 20 u. S. 19 f. Abb. 13.

Andere Beispiele der οὔλη bei Robert, Masken 39 Fig. 66—67, vgl. S. 73 f.

Zu Nr. 132. Sklave und Frauen. Neapel, Mus. Nr. 9037. H. u. Br. 0,40 m. Jorio, Mimica 113 ff. Pitture d'Ercolaneo IV 159 Pl. 33. Ternite, Wandgemälde aus Pompeji und Herculaneum (mit Text von Welcker) II 2 Cyclus IV Heft V S. 77 Taf. 14. Museo Borbonico IV Tav. 33 (Quaranta). Wieseler, Theatergebäude 84 f. Taf. XI 4. Helbig, Wandgemälde Campaniens 354 f. Nr. 1472. Guida del Museo di Napoli 388 Nr. 1803. Bieber-Rodenwaldt, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 11 Abb. 4. Robert, Masken 42 f. Fig. 72.

Phot. nach einer alten Kopie im römischen Institut Nr. 4595 Kasten Nr. 201.

Andere Beispiele des θεράπων πάππος bei Robert 24 f. Fig. 53—54; vgl. S. 69. Ueber die σπαρτοπόλιος λεκτική vgl. S. 74.

Zu Nr. 133. Sklave und Flötenspielerin. Neapel, Mus. Nr. 9035. H. u. Br. 0,40 m. Pitture d'Ercol. IV 163 Pl. 34. Ternite, a. a. O. II 2 Cyclus IV Heft V 74 Pl. 13. Museo Borbonico VII Tav. XXI. Wieseler, Theatergebäude 87 f. Taf. XI 6. Helbig, Wandgemälde Nr. 1471. Guida 389 Nr. 1804.

Maske einer Flötenbläserin in Delphi: Fouilles de Delphes Pl. XXIV 2 p. 206 Nr. 684 (Perdrizet). Mus. Nr. 2811.

Zu Nr. 134. Prahlhans und Parasit. Pompeji. Zahn, Neu entdeckte Wandgemälde in Pompeji Taf. XXXI. Gell, Pompeiana N. S. II 127 Pl. 54. Micali, Ant. monumenti per servire alla storia 119. Museo Borbonico IV Tav. 18. Steinbüchel, Antiquarischer Atlas Taf. XIII 6. Wieseler, Theatergebäude 82 f. Taf. XI 2. Helbig, Wandgemälde 352 Nr. 1468. Robert, Masken 5 f. Fig. 7—9 u. 22 f. Fig. 48—50; vgl. S. 67 f. — Zum Prahlhans vgl. Ribbeck, Alazon. Zum Parasit vgl. dens., Kolax, Abh. d. sächs. Ges. d. Wiss. IX 1884, 1 ff.; besonders 21 ff. v. Salis, De Doriensium comoedia 46 ff. Giese, De parasiti persona capita selecta. Zu beiden vgl. Süss, De personarum antiquae comoediae Atticae usu atque origine 45 ff.

Zu Nr. 135 und 136. Mosaiken des Dioskurides. Neapel. Musikanten-Bild H. 0,44, Br. 0,42 m. Frauenbild H. 0,42, Br. 0,33 m. Mus. Nr. 9985 u. 9987. Winckelmann, Nachrichten von d. neuesten herculan. Entdeckungen § 54 ff.; Geschichte der Kunst Buch 12 Kap. 1 § 9 ff. Museo Borbonico IV Tav. 34. Gerhard u. Panofka, Neapels antike Bildwerke 428, 21 u. 434, 40. Winter, Arch. Anz. X 1895, 121 ff. Lucas, Röm. Mitt. XVII 1902, 127. Gaukler bei Daremberg-Saglio III 2 2097 f. Körte, Röm. Mitt. XXI 1907, 2. Guida del Museo di Napoli Nr. 167 u. 169. Rodenwaldt, Komposition der pompeianischen Wandgemälde 4. Bieber u. Rodenwaldt, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 1 ff. Robert, Masken der neueren Komödie 66 f. Anm. Weißbach, Impressionismus 20 ff. Herrmann-Bruckmann, Denkmäler der Malerei 130 ff. Taf. 106 u. 107. Graf, Szenische Untersuchungen zu Menander 17 f. Frickenhaus, Altgriech. Bühne 47 f.

Die gemalte Kopie: Mus. Nr. 9034. Ternite II 2 S. 80 Taf. 15. Helbig Nr. 1473. Guida Nr. 1805. Arch. Jahrb. XXVI 1911, 13 Abb. 5, vgl. S. 19. Herrmann 134 ff. Fig. 36 zu Taf. 106.

Zu Nr. 137. Masken-Mosaik. Kapitol. H. Stuart Jones, Catalogue of the Museo Capitolino 154 Sala delle Colombe 37 A. Pl. 35. Bieber-Rodenwaldt, Arch. Jahrb. XXVI 1911, 9.

Zu Nr. 138. Masken-Relief. Neapel, Mus. Nr. 6619. Unpubliziert. H. 0,26, Br. 0,33 m.

Zu Nr. 139. Masken-Relief. Vatikan. Nibby, Museo Chiaramonti III Tav. 30. Gerhard-Platner, Beschreibung Roms 45 Nr. 104. Amelung, Skulpturen des vat. Mus. I 376 Taf. 39. Robert, Masken 7 f. Fig. 14. H. 0,375, Br. 0,46 m.

Statuetten.

Zu Nr. 140. Aelterer Mann. Paris. De Witte, Choix de terres cuites du cabinet Janzé Pl. XX. Winter, Typenkatalog II 430, 7 b. Cabinet des Médailles Nr. 122. Phot. Giraudon B 183 u. 580. Höhe 0,30 m.

Zu Nr. 141. Jüngling. Athen, Mus. Nr. 5045. Winter, Typenkatalog II 430, 4. Robert, Masken 80 Fig. 98. Bieber, Skenika 11 ff. Abb. 7. Höhe 0,225 m. Andere Fassung desselben Charakters: Pottier et Reinach, Nécropole de Myrina 468 ff. Pl. XLV 1.

Zu Nr. 142. Dgl. Berlin, Mus. Nr. 7969. Winter, Arch. Anz. X 1895, 122 f. Typenkatalog II 426, 6. Robert, Masken 66 f. Fig. 87. Herrmann zu Denkmäler der Malerei Taf. 106. H. 0,18 m. Replik: Froehner, Terres cuites de la collection Gréau I 26 Pl. 27. Coll. Gréau 1891 Nr. 1109.

Zu Nr. 143. Koch. Berlin, Mus. Nr. 7953. Winter II 426, 4. Robert, Masken 14 Fig. 26. H. 0,195 m.

Zu Nr. 144. Schmeichler. Athen, Mus. Nr. 5027. Winter II 429, 6. Robert, Masken 23 f. Fig. 51 u. 52; vgl. 67 f. Vgl. Ribbeck, Kolax, Abh. sächs. Ges. IX 1884, 1 ff. Giese, De parasiti persona capita selecta, Diss. Kiel.

Zu Nr. 145. Parasit. Berlin, Mus. Nr. 7395. Winter II 430, 6. H. 0,14 m. Repliken: 1) München, Antiquarium (alte Nr. 115 b). 2) Kunsthandel, früher bei Hartwig. 3) Coll. Gréau 1891 Nr. 1135, angeblich aus Megara. Froehner, Terres cuites d'Asie mineure de la Collection Gréau 85 Pl. 110, 1. Im Louvre.

Vgl. für den Typus v. Salis, De Doriensium comoedia 46 ff. Robert, Masken 68 f.

Zu Nr. 146. Kuppler. Louvre Nr. 199. Pottier et Reinach, Nécropole de Myrina 475 Nr. 316 Pl. XLVI 4. Winter, Typenkatalog II 426, 2. Vgl. ibid. 426, 1 und Arch. Anz. IX 1894, 176 Nr. 20. Höhe 0,195 m.

Zu Nr. 147. Prahlerischer Offizier. München, Antiquarium, alte Nr. 114 a. H. 0,135 m. Bessere Replik früher im Kunsthandel bei Hartwig. Vgl. Ribbeck, Alazon, bes. S. 26 ff. Süss, De personarum ant. comoediae Atticae usu atque origine 45 ff.

Zu Nr. 148. Liebespaar. München, Antiquarium, alte Nr. 117. H. 0,11 m. Vgl. Karlsruhe, Großherzogl. Sammlung Nr. 439. Arch. Anz. 1851, 31. Kekule, Terrakotten von Sizilien 74 Taf. XLIV 2. Winter, Typenkatalog II 155, 7 = 423, 7.

Zu Nr. 149. Diener. München, Glyptothek, Sammlung Arndt A 379. H. 0,21 m. Vgl. Robert, Masken 4 Fig. 2 u. 4; 27 Fig. 56; 69 ff. Fig. 88—91. Brueckner, Skenika, 75. Berl. Winckelmannsprogramm 1915, 32 ff. Taf. II, IV—VI.

Zu Nr. 150. Dgl. Athen, Nationalmuseum Nr. 5048. Winter II 427, 4. Robert, Masken 10 f. Fig. 22—23. H. 0,20 m.

Zu Nr. 151. Sklave auf Altar. Vatikan, Galleria dei Candelabri Nr. 191; vgl. Nr. 197. Visconti, Museo Pio-Clementino I 2 S. 140 Pl. 28. Clarac, Musée de Sculpture V Pl. 873 Nr. 2222 und 2223. Reinach, Répertoire de la stat. I 532, 1 u. 3. Wieseler, Theatergebäude 88 f. Taf. XI 8, vgl. Taf. XI 9-11 u. XII 5.

Vgl. Pottier et Reinach, Nécropole de Myrina 471 f. Anm. 6 Pl. XLV 8 und Reinach, Répertoire I 532 f., III 157.

Das Terrakottarelief mit Sklave auf Altar: Dörpfeld-Reisch 328 ff. Abb. 83. Puchstein, Griech. Bühne 26 f. Abb. 4. Rizzo, Oesterr. Jahreshefte VIII 1905, 210 Fig. 49. Fiechter 101 Abb. 96. Rohden-Winnefeld, Tonreliefs der römischen Kaiserzeit 143 f. Fig. 266—7. Vgl. das tragische Gegenstück Nr. 46.

Zu Nr. 152. Dgl. London, British Museum Catalogue of Sculpture III 114 Nr. 1767. Clarac, a. a. O. Nr. 2222 a. Reinach, Répertoire I 532, 2. Ancient Marbles in the British Museum X Pl. 43 Fig. 1.

Zu Nr. 153. Laufender Sklave. Athen, Nationalmuseum Nr. 5057. Schreiber Nr. 116, Winter II 427, 7. Robert, Masken 70f. Fig. 90. H. 0,21 m. Zum θεράπων πάππος vgl. Robert 24f. Fig. 53 u. 54 und S. 69.

Zu Nr. 154. Dgl. Athen, Nationalmuseum Nr. 5058. Winter II 427, 15. Robert, Masken 14f. Fig. 27. H. 0,18 m. Zum κάτω τριχίας vgl. Robert 16f. Fig. 34 u. S. 71.

Zu Nr. 155. Beckenschläger. Athen, Nationalmuseum Nr. 5060. Winter, Arch. Anz. X 1895, 121ff. Dieterich, Pulcinella 218f. Robert, Masken 67 Anm. H. 0,18 m.

Zu Nr. 156. Aeltere Frau. Berlin, Antiquarium Nr. 7401. Winter II 428, 2. H. 0,13 m.

Zu Nr. 157. Schwatzende Frau. Athen, Nationalmuseum Nr. 5032. Winter II 428, 5. Robert, Masken 38f. Fig. 64–65, vgl. S. 73. H. 0,18 m.

Zu Nr. 158. Verführtes Mädchen. Berlin, Antiquarium Nr. 6901. Winter II 463, 2. H. 0,15 m.

Zu Nr. 159. Kupplerin. München, Glyptothek, Sammlung Arndt A 318. Vgl. Cartault, Collection Lecuyer I 2 und Robert, 45ff. Fig. 81, S. 73 u. 81 Fig. 99. H. 0,15 m.

Zu Nr. 160. Sitzende Frau. München, Glyptothek, Sammlung Arndt A 319. Vgl. Robert 39f. Fig. 68 u. S. 74f. H. 0,135 m.

Zu Nr. 161. Hetäre. München, Glyptothek, Sammlung Arndt A 357. H. 0,245 m.

Masken.

Zu Nr. 162. Bürger. Athen, Mus. Nr. 5040. Robert, Masken 18 Fig. 37. H. 0,13 m.

Zu Nr. 163. Bauer. Cartault, Collection Lecuyer F 2. Robert 27 Fig. 55. H. 0,16 m.

Zu Nr. 164. Jüngling. München, Antiquarium Inv.-Nr. 27 VI 1914. Sieveking, Münchener Jahrbuch 1914—15, 305 Abb. 16. H. 0,13, L. 0,16 m.

Zu Nr. 165. Parasit. Berlin, Museum Nr. 8152. H. 0,145 m.

Zu Nr. 166. Koch. Pergamon. Altmann, Ath. Mitt. XXIX 1904, 192ff. Abb. 28. Winter, Skulpturen von Pergamon VII 2, 315 Fig. 404 d. Robert, Masken 15 Fig. 28. H. 0,17 m.

Zu Nr. 167. Diener. Rom, Thermenmuseum Inv.-Nr. 58204. Bieber, Skenika, 75. Berl. Winckelmannsprogramm 1915, 9f. Taf. II; Brueckner, ibid. 36. Robert, Gött. gel. Anz. 1916, 150.

Zu Nr. 168. Dgl. Athen, Nationalmuseum (Magazin) Nr. 1754. Archäol. Ztg. 1866, 170. Kekule, Bildwerke im Theseion 122. Kastriotis, Katalog des Athener Museums 309f. Höhe 0,25, Reliefhöhe bis 0,20 m.

Vgl. Brueckner, Skenika 32ff. Taf. IV—VI.

Zu Nr. 169. Dgl. Berlin, Mus. Nr. 5166. H. 0,09 m.

Zu Nr. 170. Dgl. Sammlung Frau Geheimrat Humann, Berlin, Nr. 27. H. 0,04 m.

Zu Nr. 171. Altes Weib. Berlin, Antiquarium Inv.-Nr. 436. Robert, Masken 46 Fig. 82 und S. 73. H. 0,09 m.

Zu Nr. 172. Einäugige Alte. Florenz, Museo archeologico Nr. 931.

Zu Nr. 173. Aeltere Frau. Berlin, Antiquarium Inv.-Nr. 7138. Robert, Masken 81 Fig. 99. H. 0,185 m.

Zu Nr. 174. Junges Mädchen. Neapel, Mus. Nr. 6625. Museo Borbonico XI Tav. XLII 2. H. 0,185 m.

Zu Nr. 175. Dgl. Neapel, Mus. Nr. 6612. Robert, Masken 37 Fig. 63.

Zu Nr. 176. Dgl. Neapel, Mus. Nr. 6616. H. 0,17 m.

Zu Nr. 177. Hetäre. Vatikan, Sala dei busti Nr. 313. Amelung, Skulpturen d. vat. Museums II 512 Taf. 72. Robert, Masken 37 Tafel. H. 0,61 m.

Zu Nr. 178. Hetären-Zofe. München, Antiquarium. Sieveking, Münchener Jahrbuch 1916, 153 Nr. 5 (Abb.); Arch. Anz. XXXII 1917, 30f. Nr. 5 (Abb). L. 0,085 m.

Zu Nr. 179—182. Illustrationen zu Terenz. Vatikan, Bibliothek Ms. Vatic. lat. 3868. Publikation durch Pater Ehrle seit längerer Zeit in Vorbereitung.

Vgl. Berger, Comment. de personis vulgo larvis seu mascheris, 1723. Wieseler, Theatergebäude 43f. u. 63ff. Taf. V 27—30 u. Taf. X 2—8. Leo, Rhein. Mus. f. Philol. 38, 1883, 317ff. A. Müller, Bühnen-Altertümer 199f. Codices Graeci et Latini, duce de Vries Tom. VIII. Terentius Codex Ambrosianus H. 75 inf. praefatus est E. Bethe, Leyden 1903. Bethe, Arch. Jahrb. XVIII 1903, 93ff. Weston, Harvard Studies of class. Philol. XIV 1903, 37ff. Watson, ibid. 55ff. Pl. 1—96. Engelhardt, Illustrationen der Terenzhandschriften, Diss. Jena 1905.

Omont, Comédies de Térence, Bibliothèque nationale, Dép. des Manuscripts Nr. 7, 1907. Birt, Buchrolle in der Kunst 293 ff. van Wageningen, Album Terentianum. Robert, Masken 87 ff. Catharine Saunders, Costume in Roman Comedy, New York 1909.

e) Römische Posse.

Zu Nr. 183. Oberkörper eines Possenreißers. Bonn, Provinzialmuseum Nr. 15752. Lehner, Führer 1915, 68. H. 0,075 m.

Zu Nr. 184. Maske eines Possenreißers. Köln, Museum Wallraf-Richartz Nr. 3851. Dütschke, Bonner Jahrb. LXXVIII, 1884, 126 ff. Taf. II. Klinkenberg, Kunstdenkmäler der Stadt Köln I 1, 2 S. 371 f. Fig. 180; vgl. S. 259.

Vgl. Weckerling, Korrespondenzblatt der Westdeutschen Zeitschrift f. Gesch. u. Kunst X 1891, 259. M. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 72 ff. Abb. 40—42. Gisela Richter, Greek, Etr. and Roman Bronzes 138 Nr. 276. Lehner, Führer durch das Bonner Provinzial-Museum 1915, 68.

Zu Nr. 185. Dgl. Bonn, Provinzial-Museum Nr. 2877. Dütschke, Bonner Jahrb. LXXVIII 1884, 131. Lehner, Führer 1915, 67.

V. Mimus.

Zu Nr. 186—190. Vgl. Dieterich, Pulcinella. Reich, Die ältesten berufsmäßigen Darsteller des Mimus; ders., Mimus. Horowitz, Spuren griechischer Mimen im Orient. Sudhaus, Hermes 41, 1906, 247 ff. Marx bei Pauly-Wissowa II 2, 1914 ff. s. v. Atellanae fabulae. A. Müller, Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum 23, 1909, 41 ff. Schanz, Römische Literaturgeschichte I 2 (1909) 12 ff. Ribbeck, Römische Dichtung I², 218 ff. Bieber, Arch. Jahrb. XXXII 1917, 61 ff. Abb. 31—33. Friedländer, Sittengeschichte II 113 ff.

Zu Nr. 186. Mimischer Tanz. Corneto, Museum. Helbig, Notizie degli scavi 1892, 156. Schnabel, Kordax 17 ff. Taf. I. Vgl. Reich, Mimus 476 ff.

Zu Nr. 187. Schauspieler des Mimus. Athen, Nationalmuseum. Watzinger, Ath. Mitt. XXVI 1901, 1 ff. Taf. I. Reich, Mimus I 2, 553 ff. u. 581. Sudhaus, Hermes 41, 1906, 273 f. Schnabel, Kordax 20.

Zu Nr. 188. Gruppe zweier Mimen. Hildesheim, Pelizaeus-Museum. Vgl. Ficoroni, De larvis scenicis 26 Tab. IX 2. Wieseler, Theatergebäude 92 f. Taf. XII 9 u. 11—13. Dieterich, Pulcinella 151 f. Anm. 2.

Zu Nr. 189. Kopf eines Mimen. München, Glyptothek, Sammlung Arndt A 346. L. 0,095, H. 0,065 m.

Zu Nr. 190. Archimime Norbanus Sorex. Neapel, Mus. Naz. Nr. 4991. Arndt-Bruckmann, Taf. 457—8. Mau, Pompeji 161 f., dass.² 182. Guida del Museo die Napoli Nr. 929. Hekler, Bildniskunst XXIX f. Taf. 130. C.I.L. X 814. Dessau, Inscriptiones latinae selectae Nr. 5198.

Verzeichnis der Vorlagen für die Textabbildungen.

I. Teil.

II. Teil.

Verzeichnis der Vorlagen für die Tafeln.

I. Teil.

II. Teil.

Register der besprochenen Theatergebäude.

Personen- und Sachregister.

Berichtigungen.

Seite 24, Zeile 12: S. **29**, 41 u. 73.
Seite 70, viertletzte Zeile: Die 5 Türen sind **ebenso wie** an der scaenae frons . . .
Seite 111 f.: Andro**mache**, nicht Andromeda.

Frommannsche Buchdruckerei (Hermann Pohle) in Jena. — 4777



Zuschauerraum im Athener Dionysos-Theater.





Orchestra im Athener Dionysos-Theater.







Orchestra und Bühnenhaus



Athener Dionysos-Theater.





Ehrensessel im Athener Theater.





Sessel des Priesters des Dionysos Eleuthereus, im Athener Theater.





Pflaster der Orchestra und Reliefs an der spätrömischen Bühne in Athen.





Reliefs an der spätrömischen Bühne im Athener Dionysos-Theater.





Theater von Eretria.





Theater von Epidauros und Umgebung.







Theater von Epi



von oben.



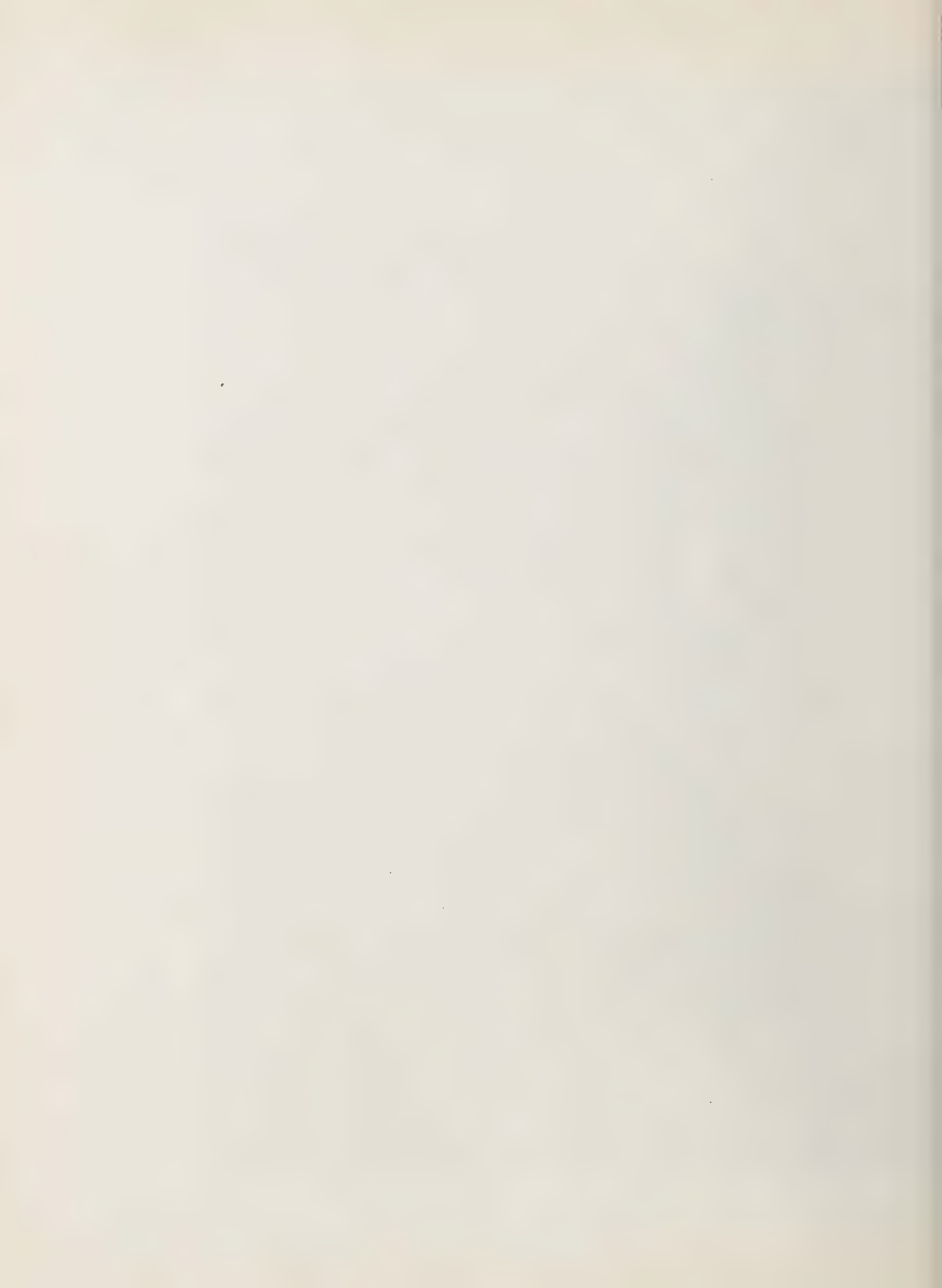




Orchestra und Bühn



… von Epidauros.



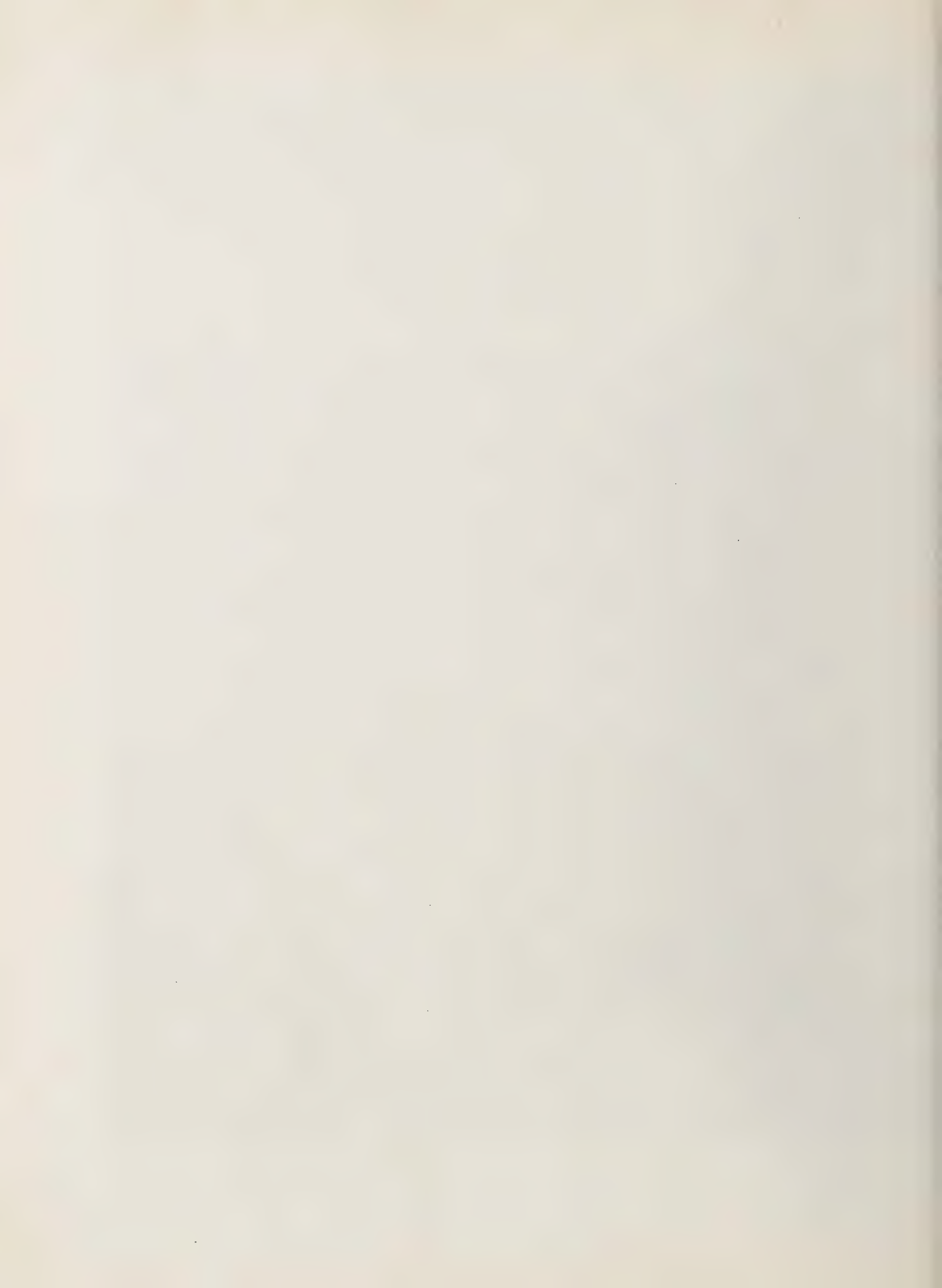




Theater



elos.





Theater von Priene.





Theater von Pergamon und Umgebung.





Theater-Terrasse von Pergamon.





Orchestra im Theater von Pergamon.





Fundament des Bühnenhauses und Orchestra von Pergamon.





Fundament mit Pfostenlöchern für die hölzerne Skene von Pergamon.





Theater von Ephesos.





Bühnenhaus von Ephesos.





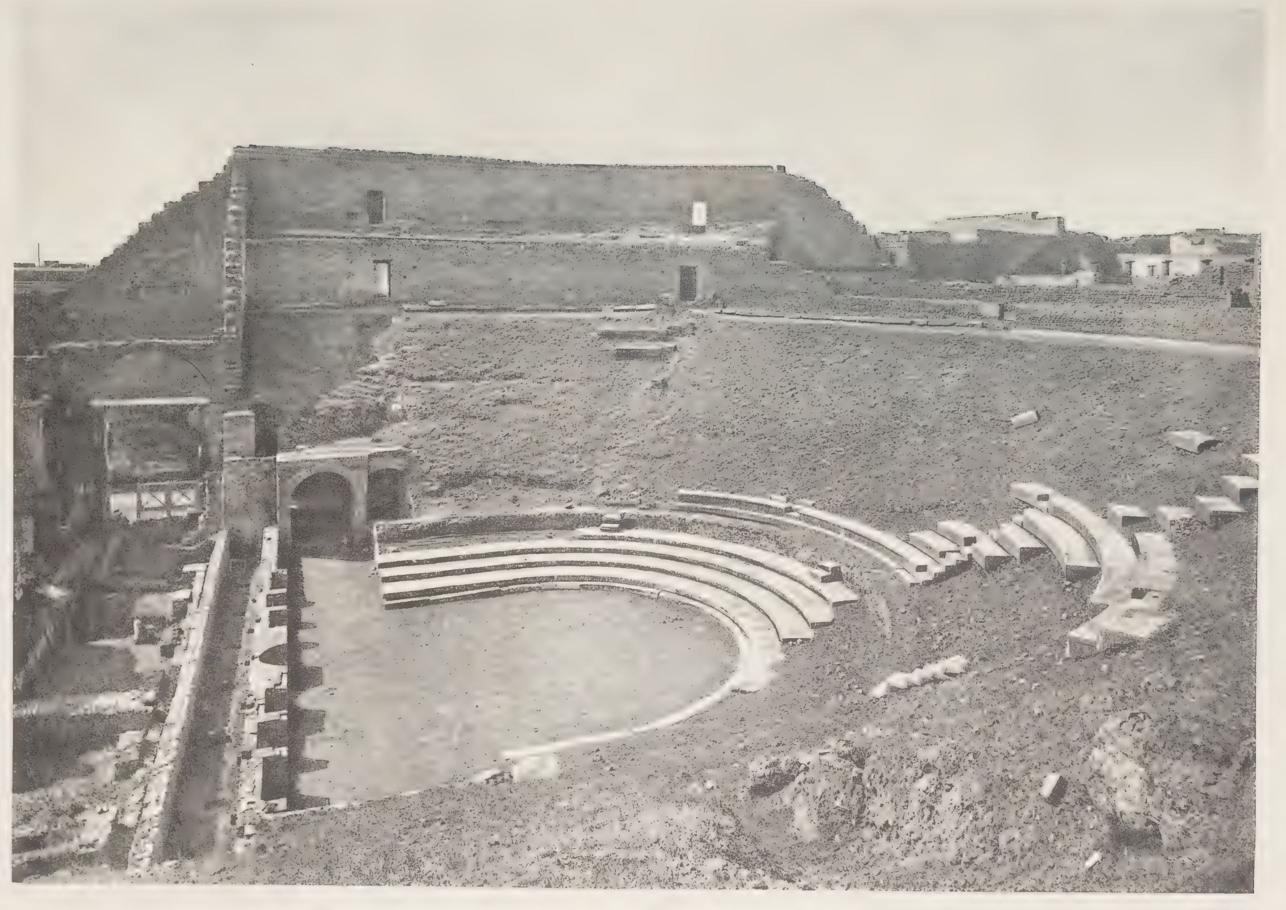
Theater von Syrakus.





Theater von Segesta.





Großes Theater von Pompeji.





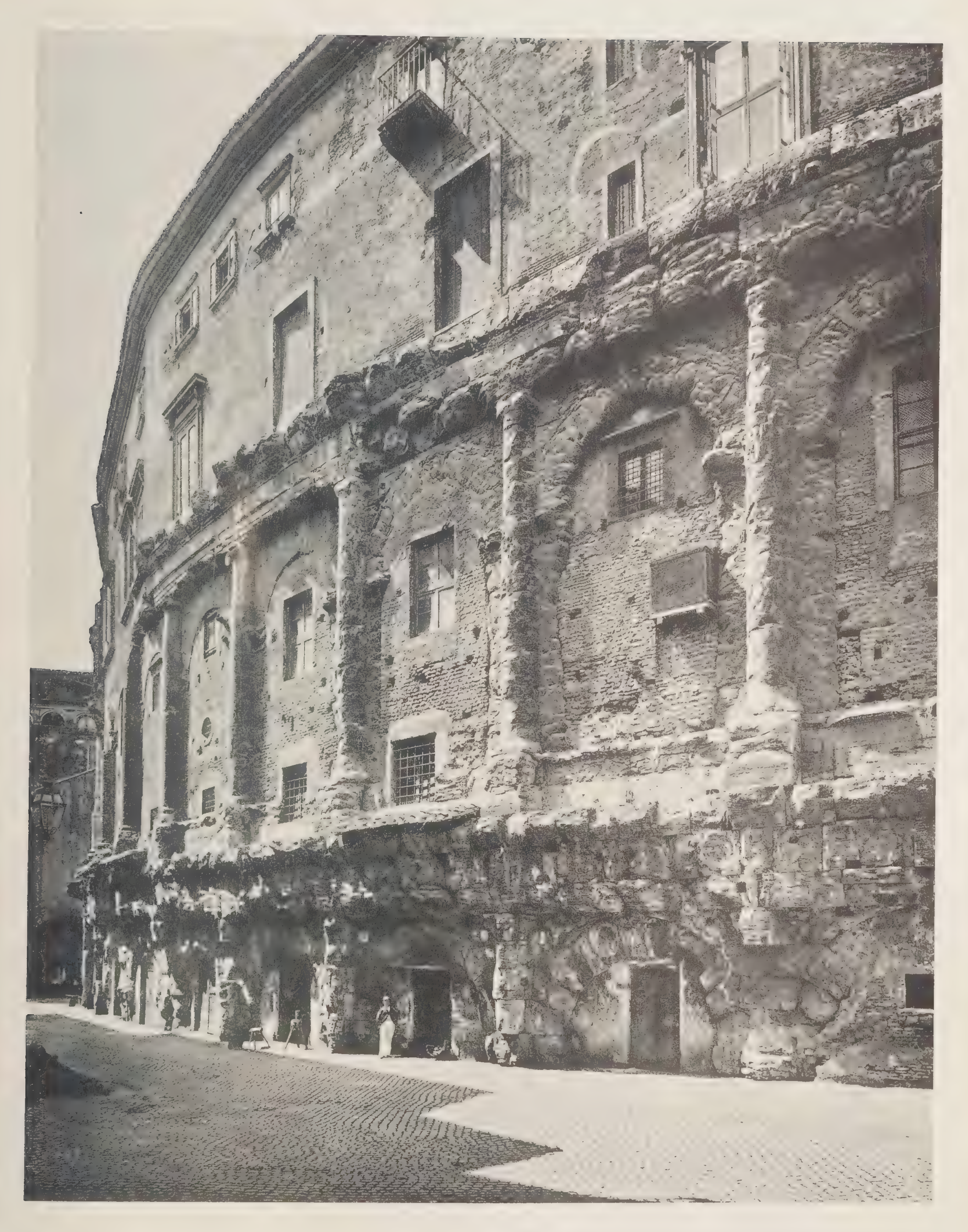
Großes Theater von Pompeji. Bühnenhaus von außen.





Kleines Theater von Pompeji.





Marcellus-Theater in Rom.





Großes Theater von Taormina.





Oberer Abschluß des Zuschauerraums im großen Theater von Taormina.

Kleines Theater von Taormina.





Theater in Timgad, von innen.



Theater in Timgad, von außen.



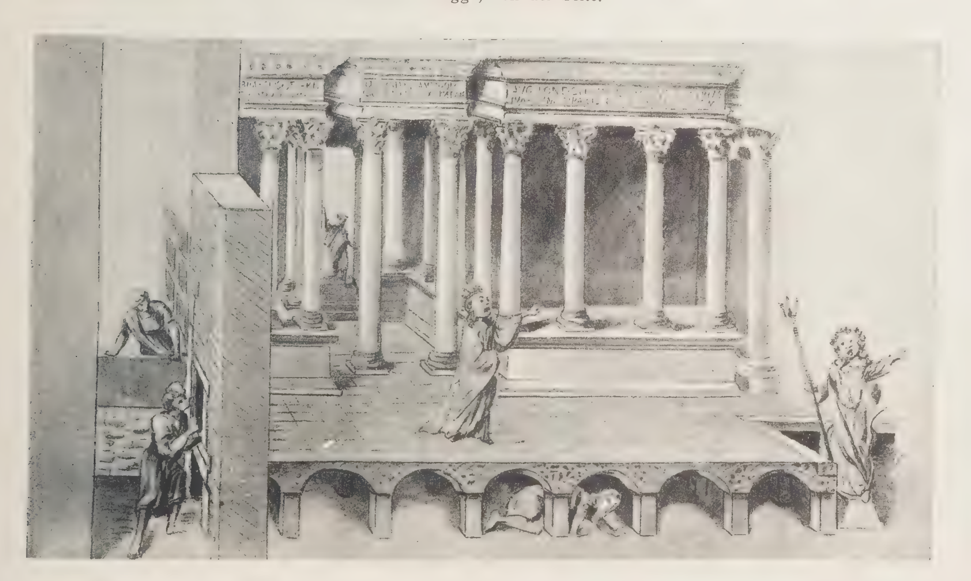


Bühne in Dugga, von vorn.





Bühne in Dugga, von der Seite.



Bühne in Dugga, Rekonstruktion.





Theater in Orange, von innen.





Theater in Orange, Außenseite des Bühnenhauses.





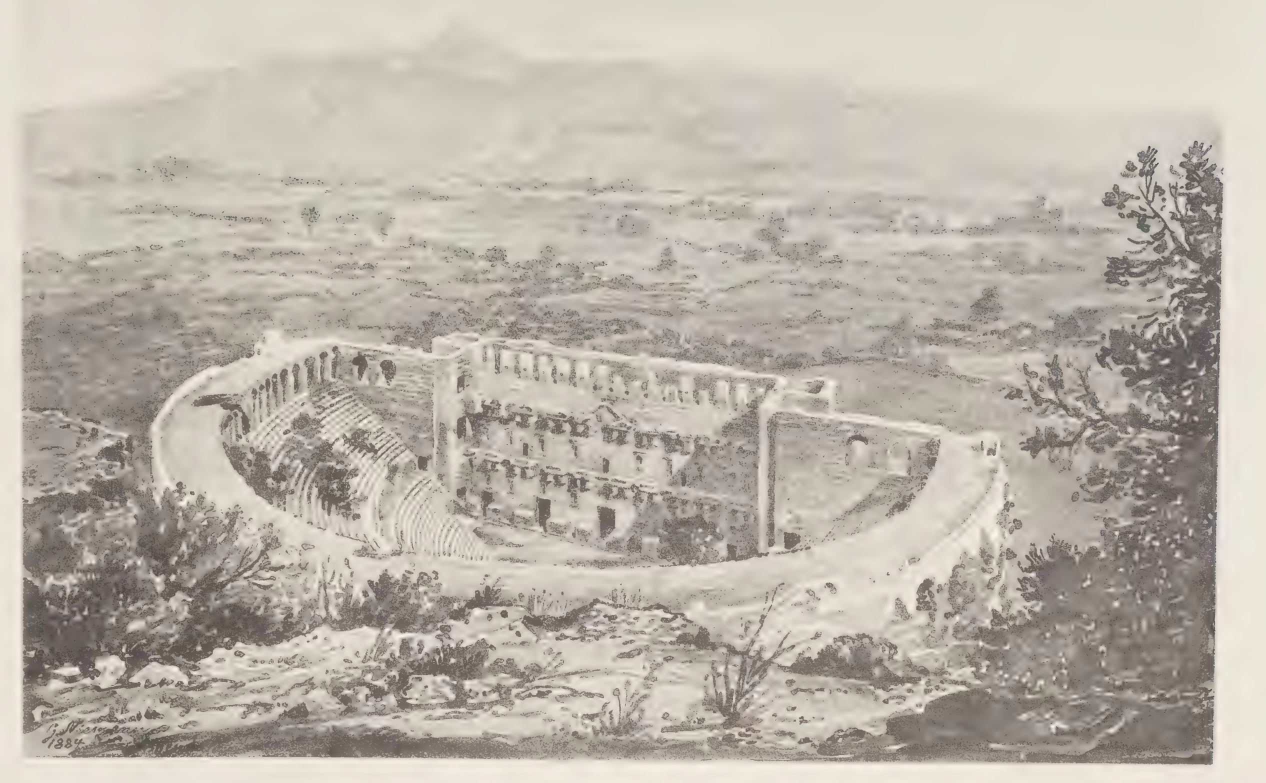
Theater des Herodes Atticus in Athen. Zuschauerraum und Orchestra.





Theater des Herodes Atticus in Athen. Bühnenhaus.





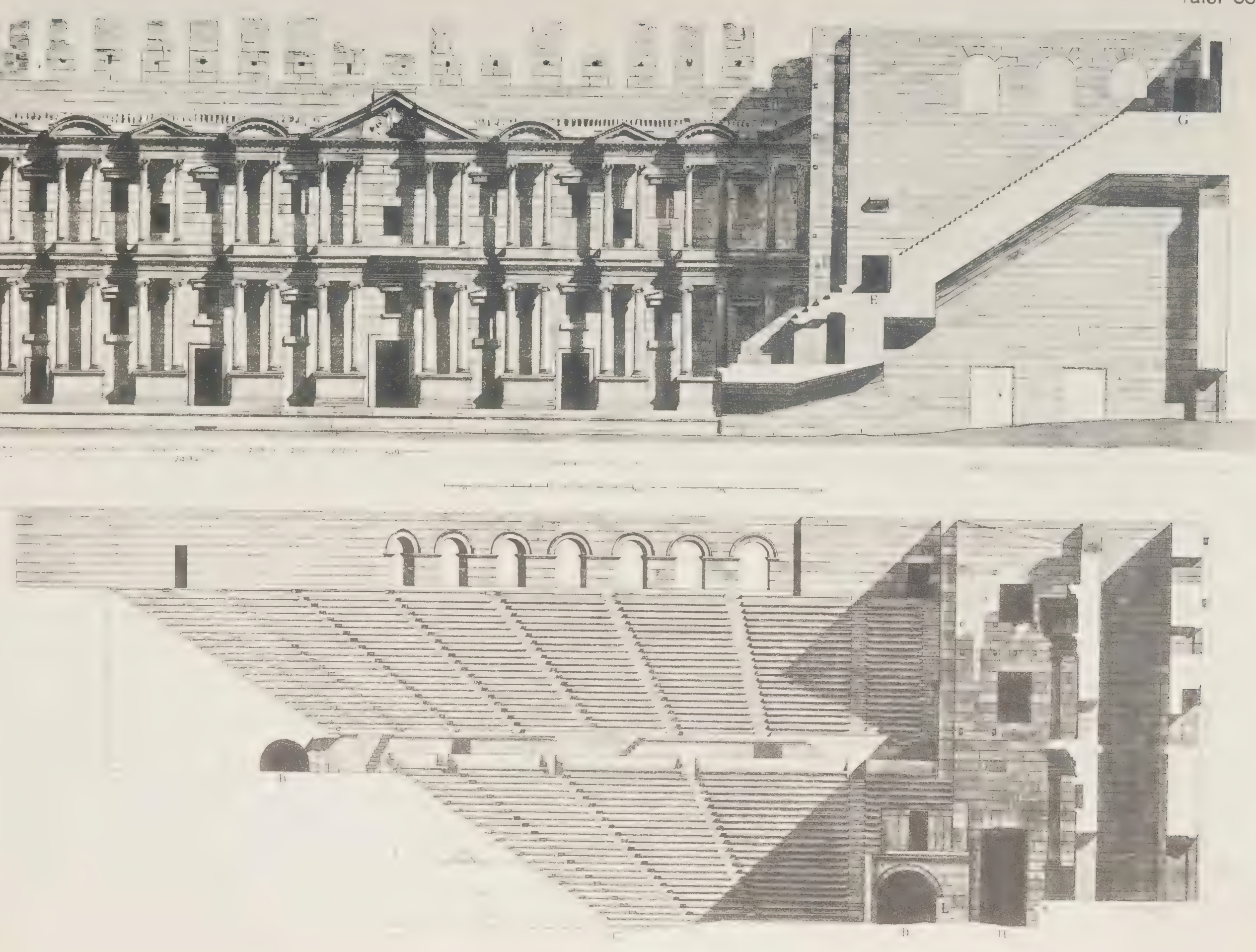
Theater von Aspendos und Umgebung.



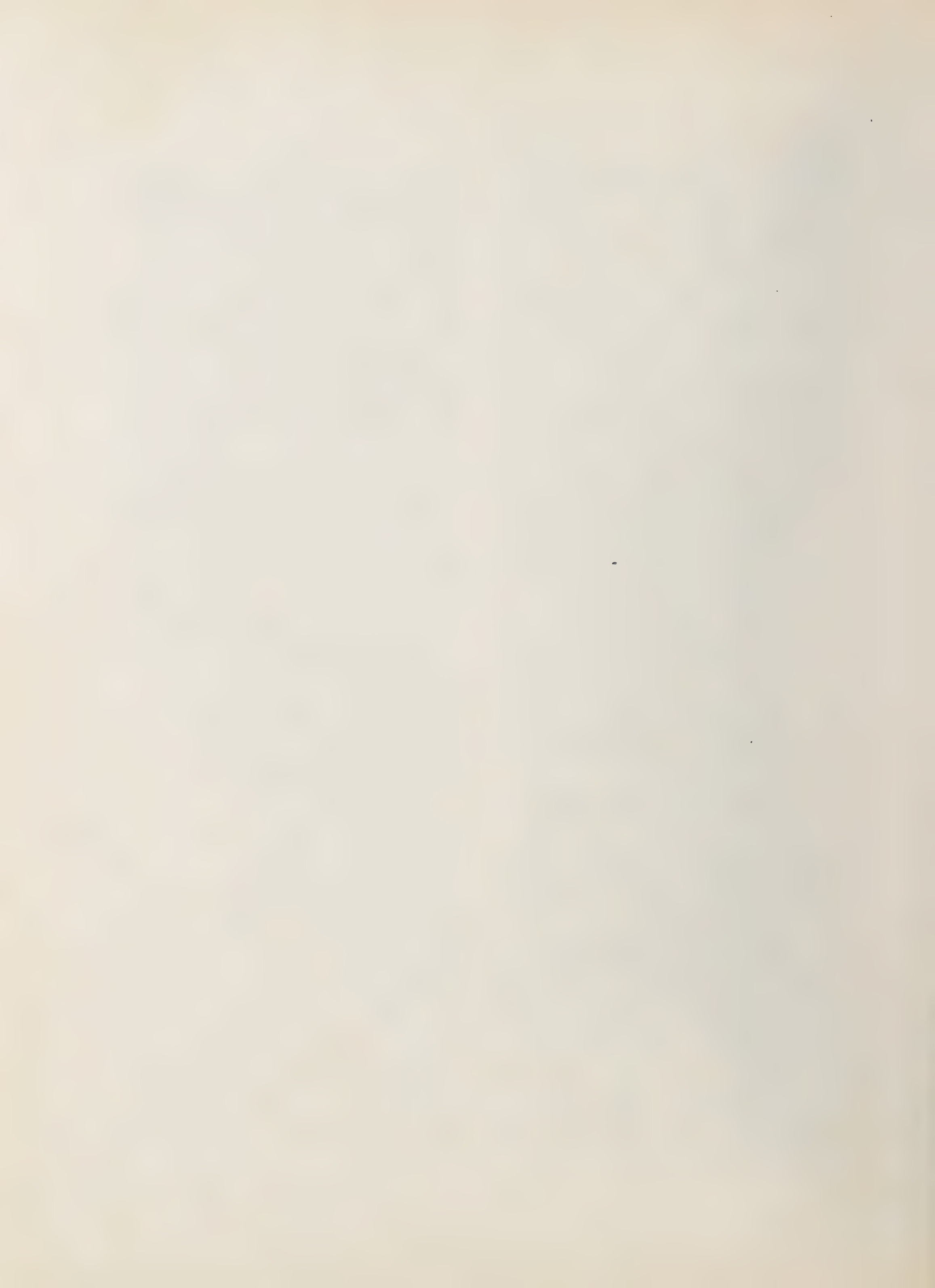


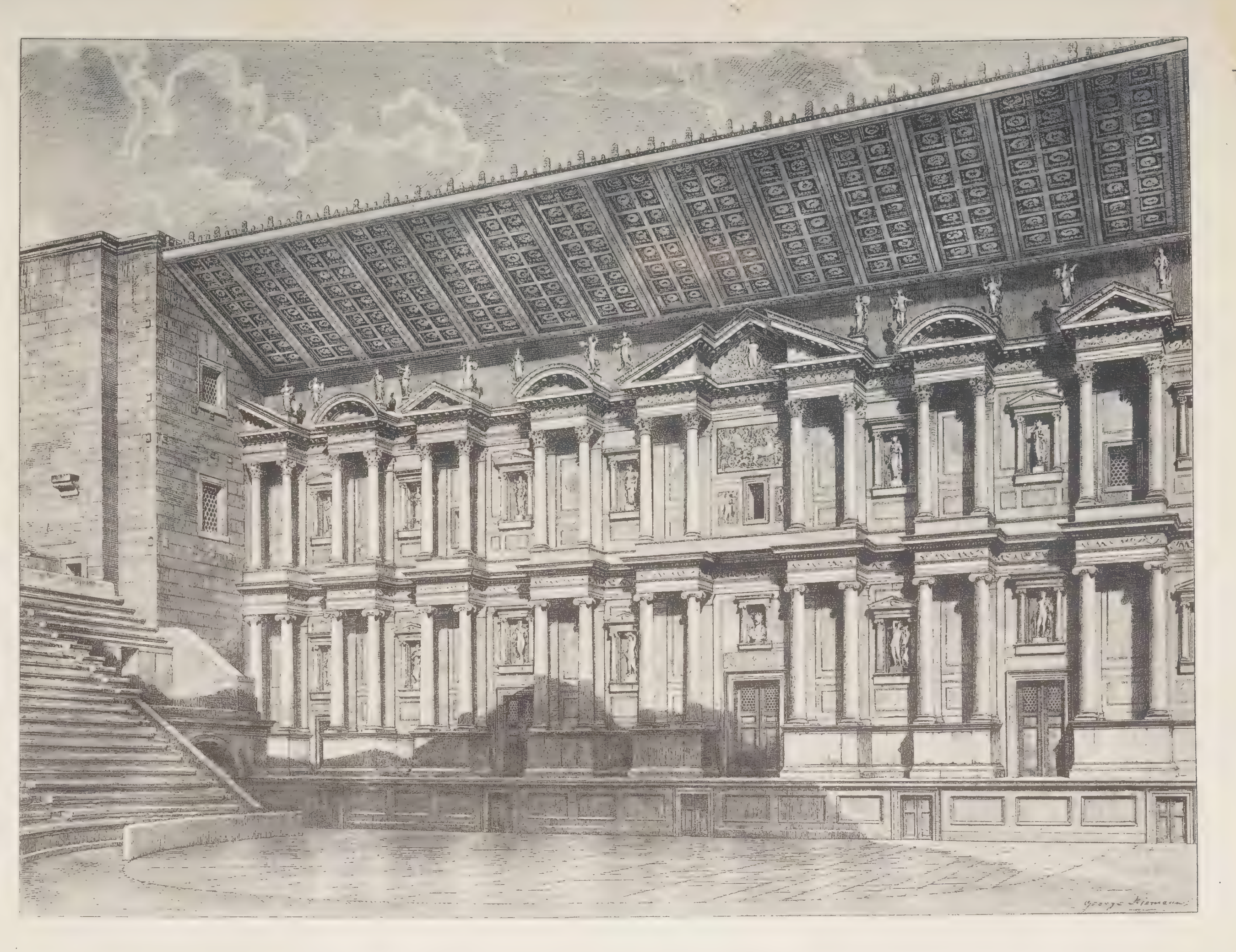
Aufriß und Grundriß des Bühnenhauses von Aspendos.





Rekonstruierte Durchschnitte durch das Theater von Aspendos.





Prunkfassade im Theater von Aspendos, nach Niemann.

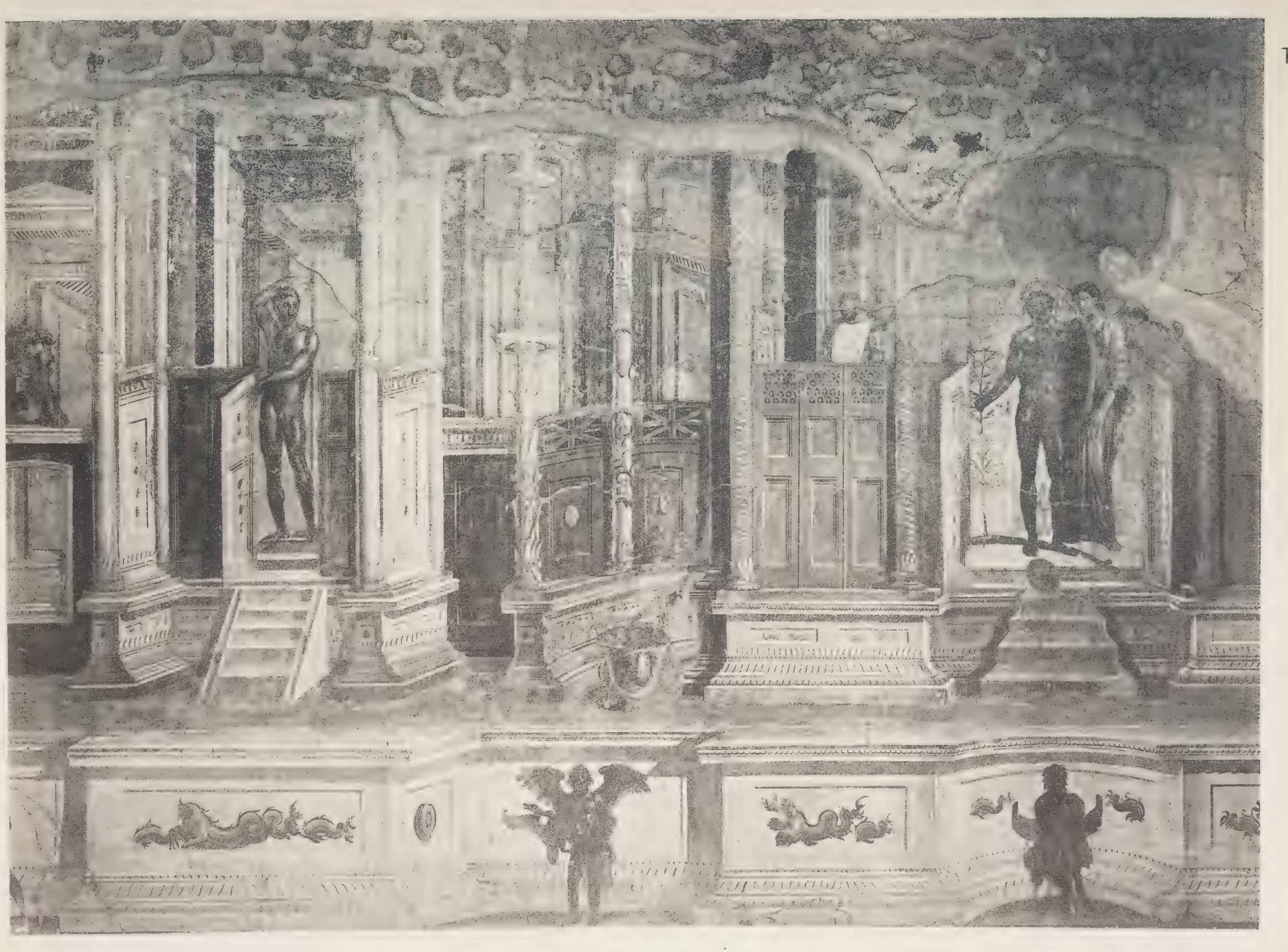


Marmorrelief mit Nachbildung einer Bühne. Rom.



Bühne von Termessos.





Pompejanisches Wandbild mit Darstellung einer Bühne.



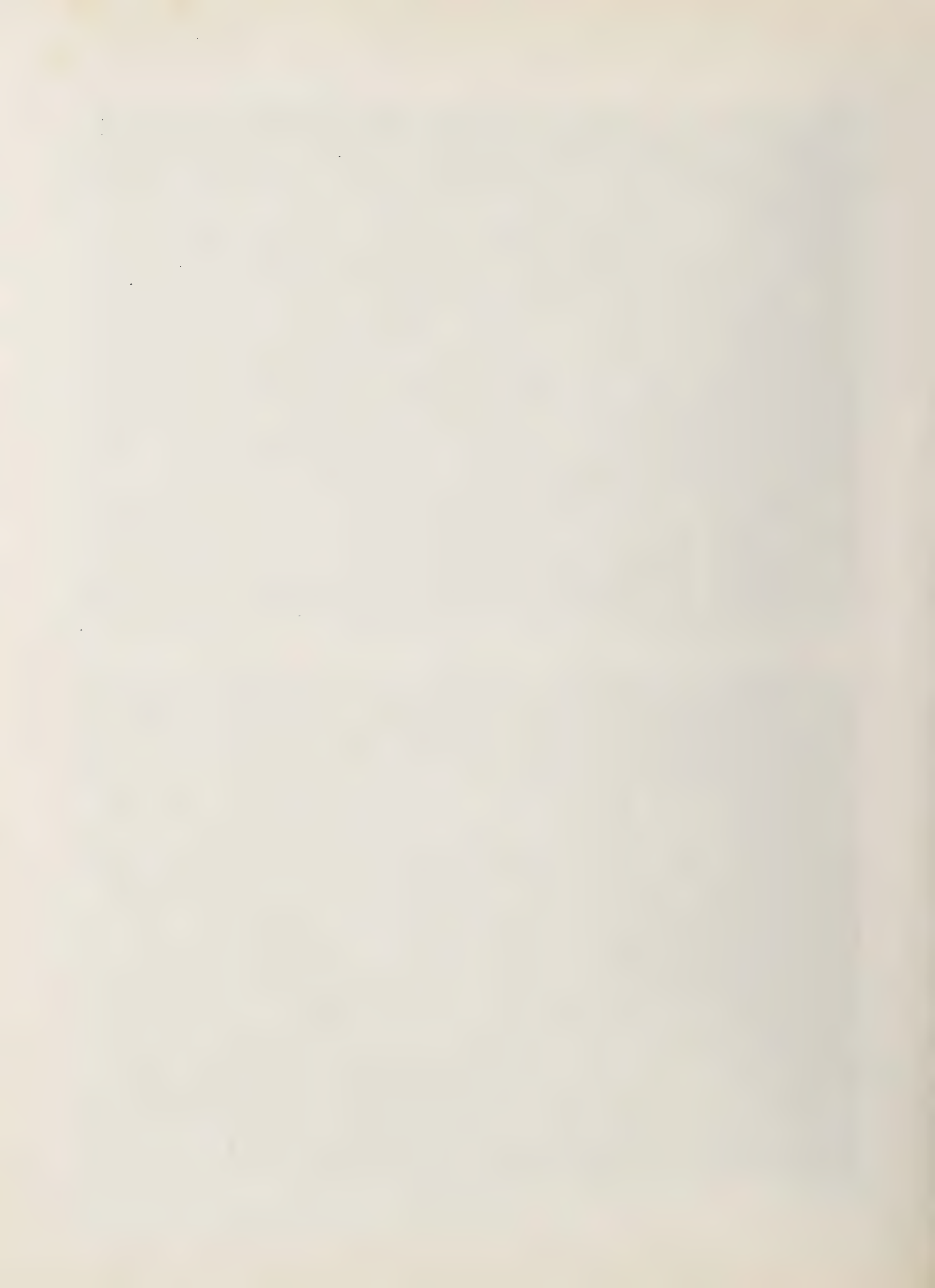


Statue eines tragischen Dichters, vielleicht Aeschylus. Rom, Vatikan.



Aeschylus? Kapitol.

Euripides. Neapel.

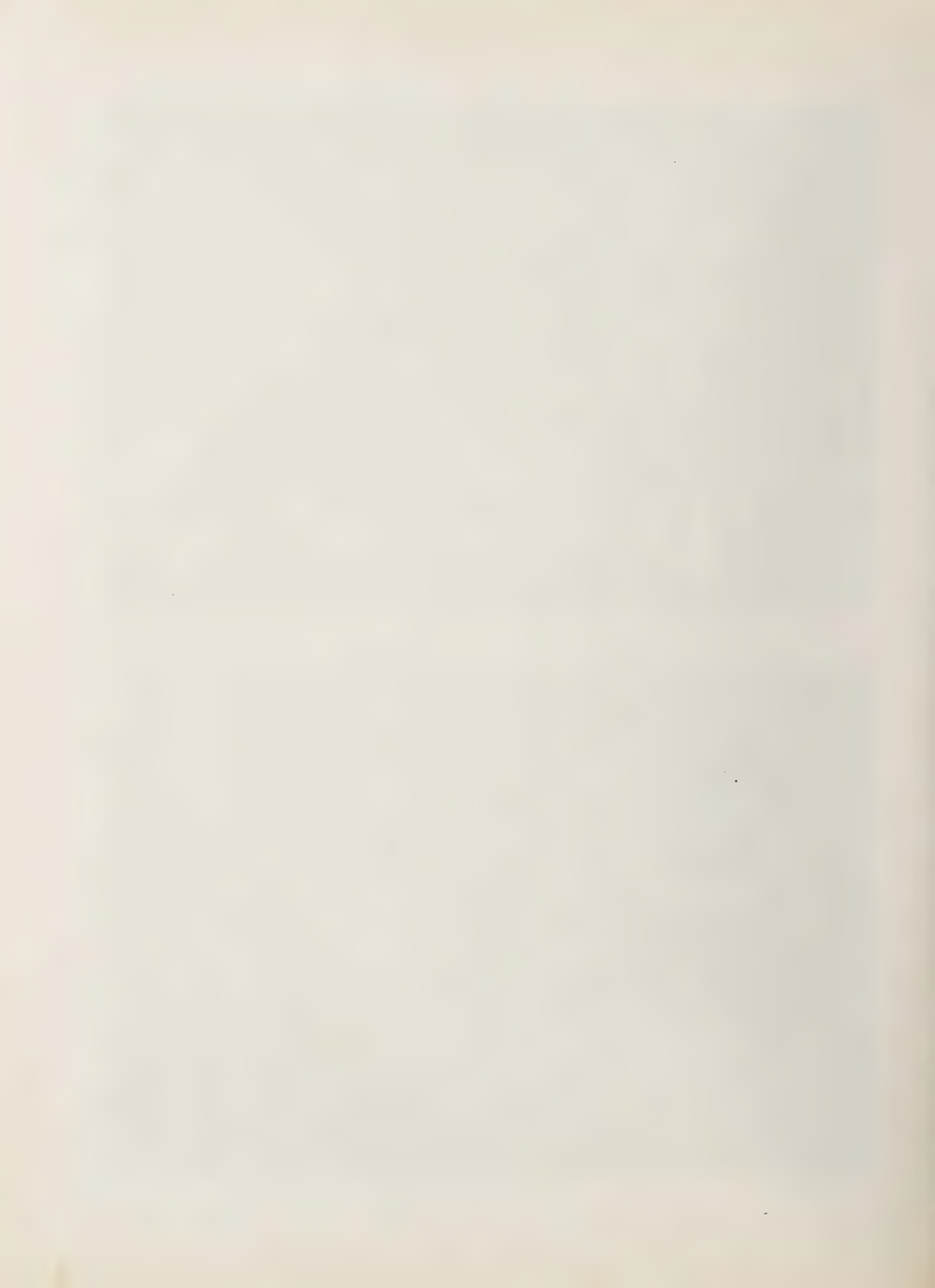




Sophokles im Lateran.



Kopf des Sophokles im Lateran.





Euripides-Relief in Konstantinopel.





Menander in Boston.





Neapler Satyrspiel-Vase.





Mosaik mit Einübung eines Satyrchors.





Chorlehrer und Flötenbläser aus dem Mosaik mit Einübung eines Satyrchors.





Pandora-Krater in London.











Andromeda-Krater in Berlin.



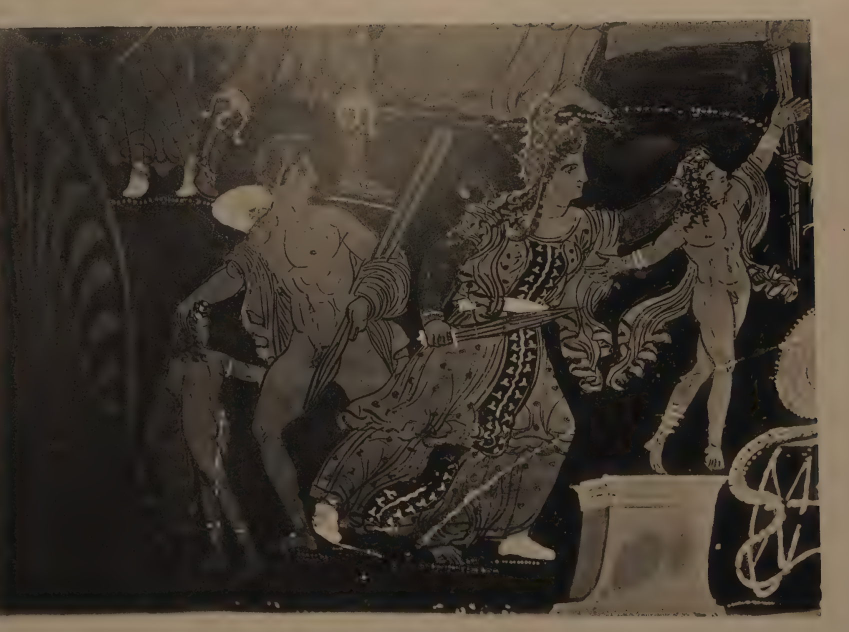


Relief aus dem Piraeus.









Medea-Vase in München.



Schauspieler-Relief in Dresden.



Schauspieler als König. Wandbild aus Herculaneum.





Tonrelief mit Tragödienszene, aus dem Grab des Numitorius Hilarus.





Herr und Diener. Wandgemälde in Palermo.





Herrin und Dienerin. Wandgemälde in Neapel.





Kuchenform in Ostia.



Lampe in Ostia.



Grabrelief mit Leichenspielen. Rom.











Szenen aus dem Mosaik von Porcareccia.

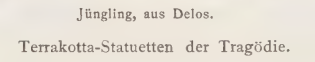




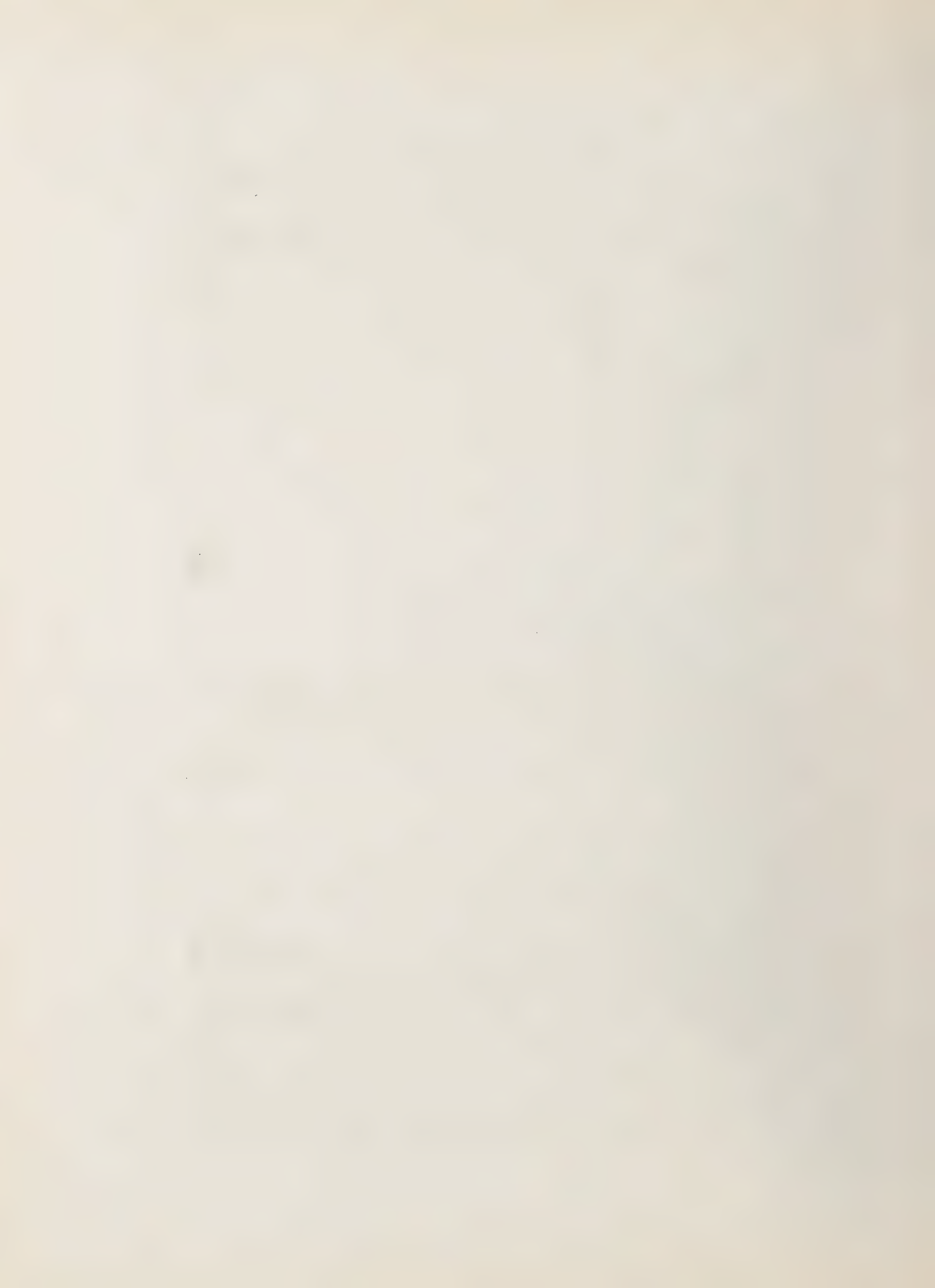
Jüngling. Athen.

Jüngling, aus Delos.

Mann. Berlin.



Terrakotta-Statuetten der Tragödie.



Statue der Melpomene. Vatikan.

Elfenbeinstatuette eines tragischen Schauspielers.

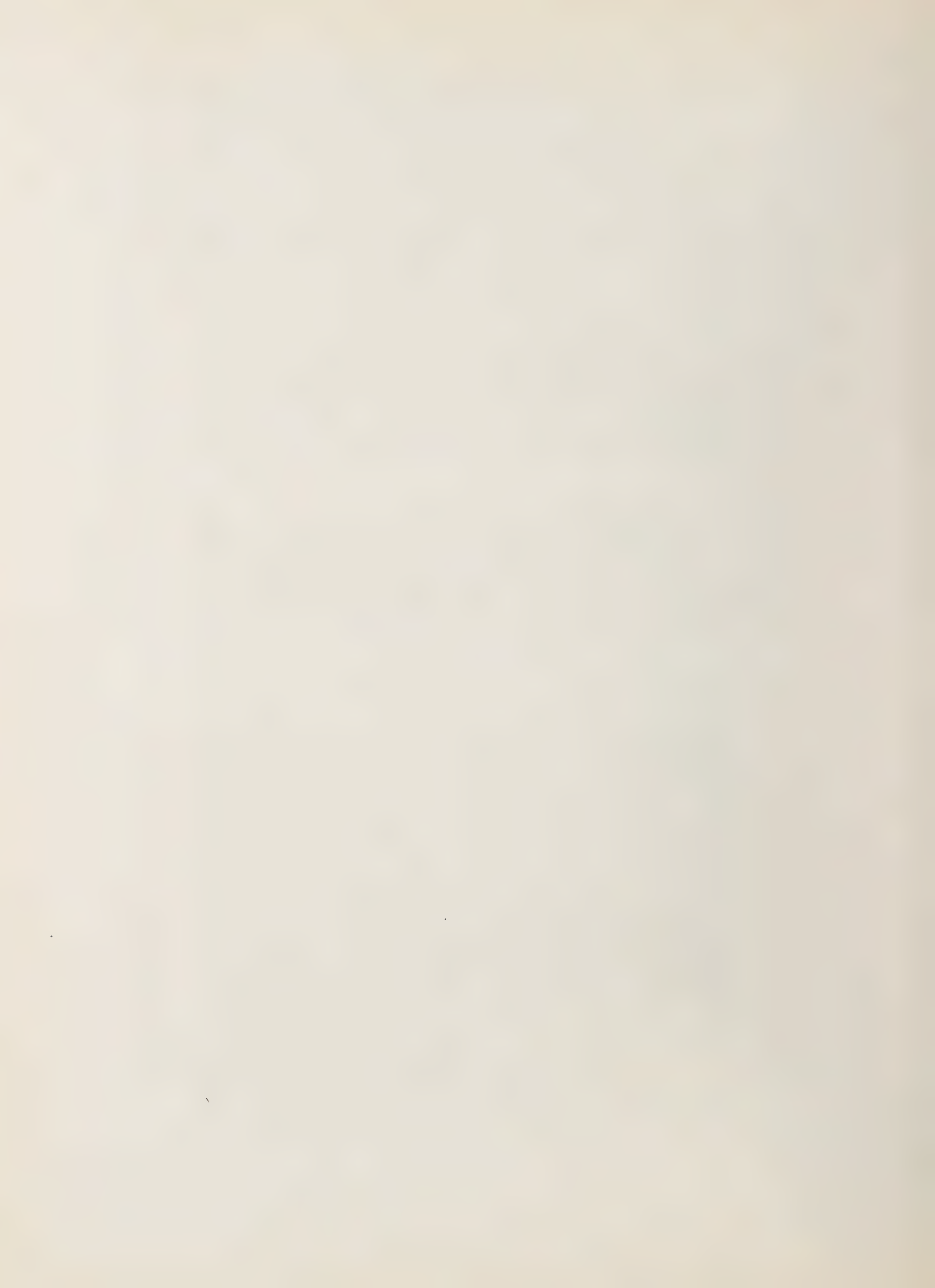




Masken-Relief in Neapel.



Darsteller des Pantomimus. Elfenbeinrelief in Berlin.



Marmorrelief mit Masken von Perseus und Andromeda.



Wandgemälde mit Masken von Perseus und Andromeda.





Orientale. Berlin.



Jüngling aus Selymbria.



Heros aus Pompeji.



Heroine aus Pompeji.

Masken der Tragödie.





Vase mit 'Ritter'-Chor. Berlin.











Karikatur eines Heros: München.

Herakles. Berlin.

Odysseus. München.





Telephos mit Orest. München.

Kopf des Herakles. Berlin.

Tonstatuetten von Schauspielern der alten Komödie.





Karikatur eines tragischen Helden. Bronze-Statuette der alten Komödie, aus Dodona.





Erregter Alter.



Gruppe von zwei angeheiterten Männern.

Tonstatuetten der alten Komödie. Berlin.





Hirte. München.

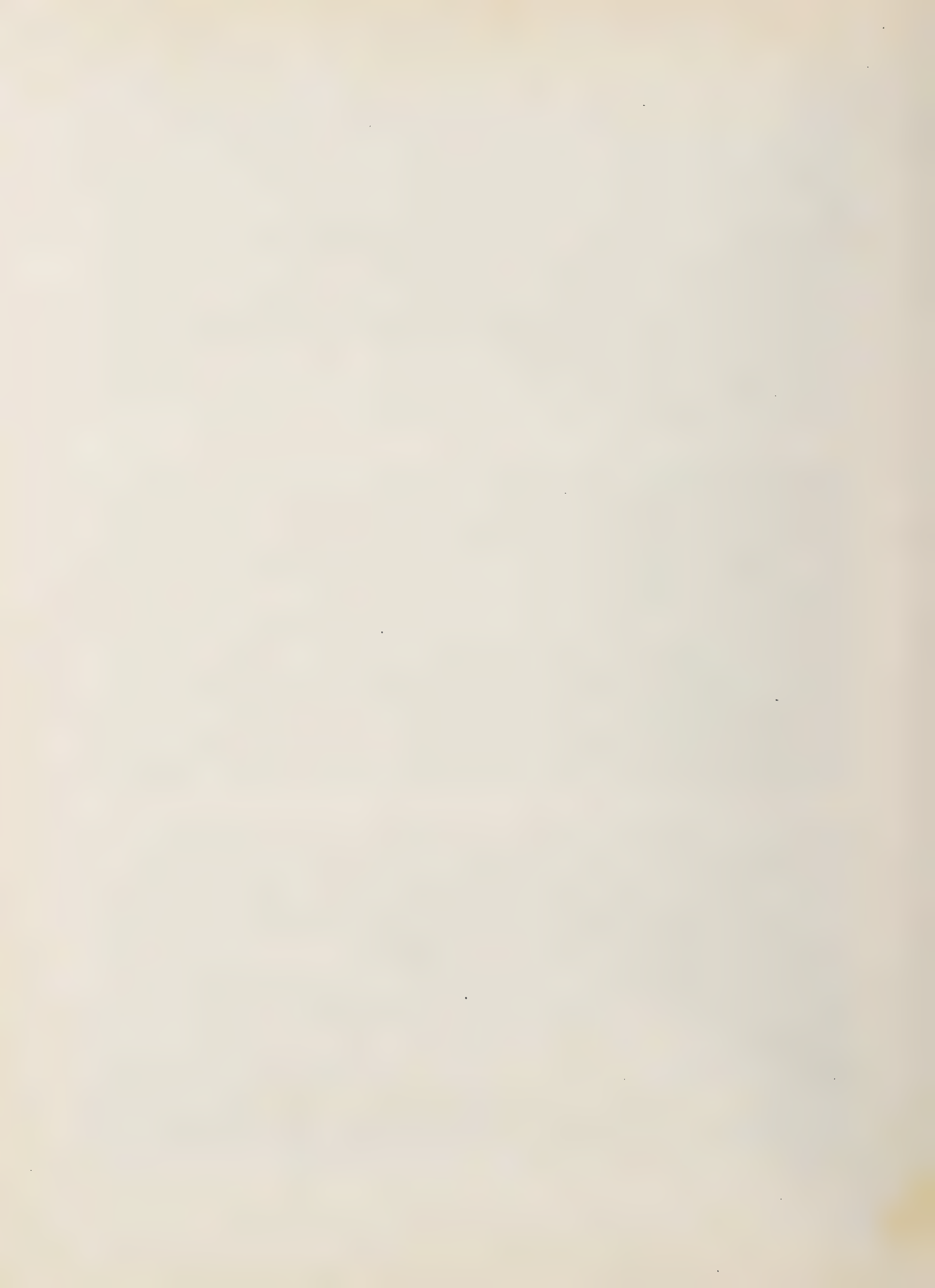


Wasserträger. Palermo.



Krieger? Berlin.

Tonstatuetten der alten Komödie.









Wandernder Händler. Tonstatuette der alten Komödie. München.





Koch. Berlin.

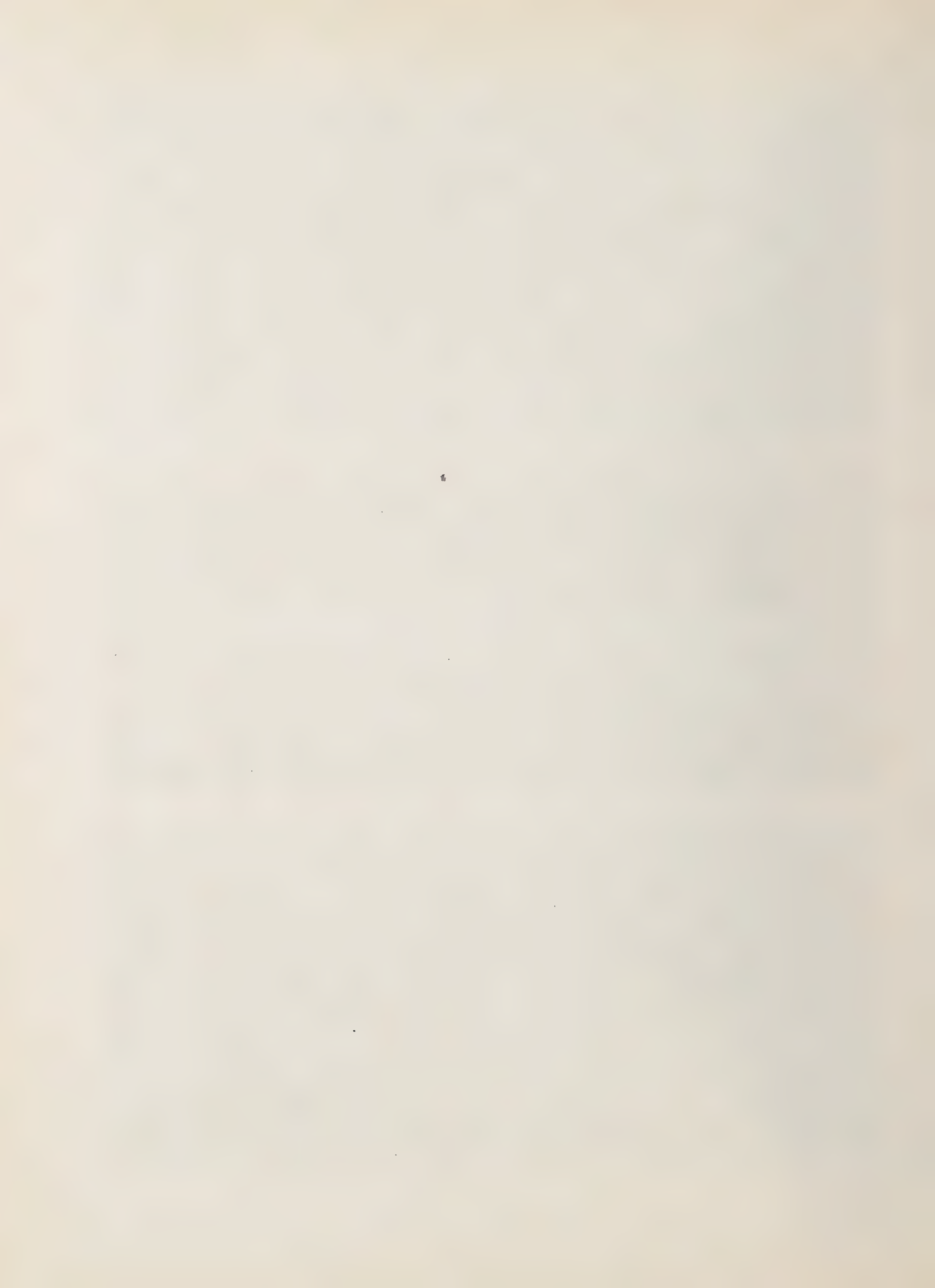


Koch. Tarent.



Landwehrmann. Berlin.

Tonstatuetten der Komödie.





Berlin.



Bonn.

Sklaven mit Kind.



Gepäcktragender Sklave. Berlin.



Sklave mit Kind. Tarent.

Tonstatuetten der Komödie.





Sklave mit Kessel. Berlin.



Altes Weib. Berlin.



Sklave mit Sack und Pfanne. Berlin.



Frau und Mann im Gespräch. Würzburg.



Weinende Frau. Athen.

Tonstatuetten der alten Komödie.











Frauen der alten Komödie. Heidelberg.

Frau Mann
der Phlyakenposse. Syrakus.



Sklaven der Phlyakenposse. Syrakus.

Tonstatuetten.





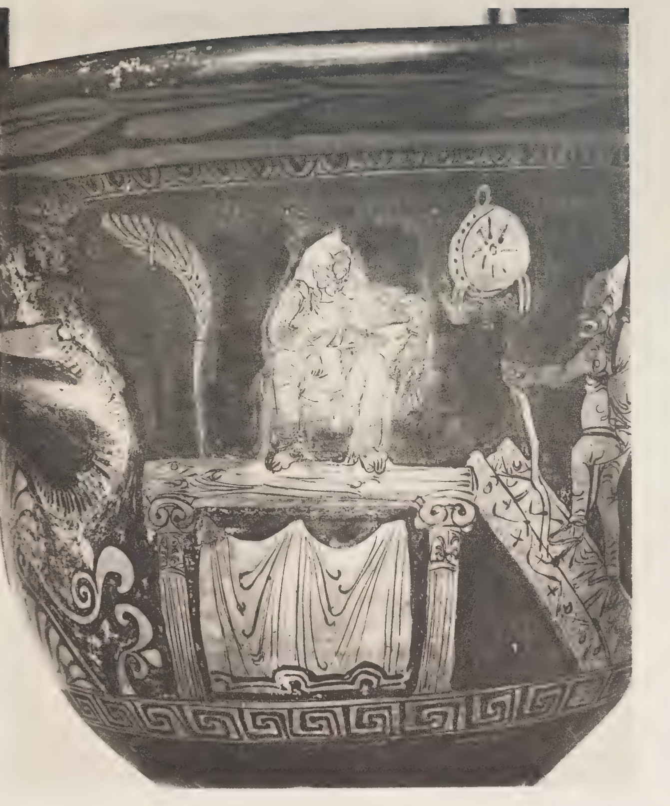
Zeus als Liebhaber. Phlyakenvase. Vatikan.





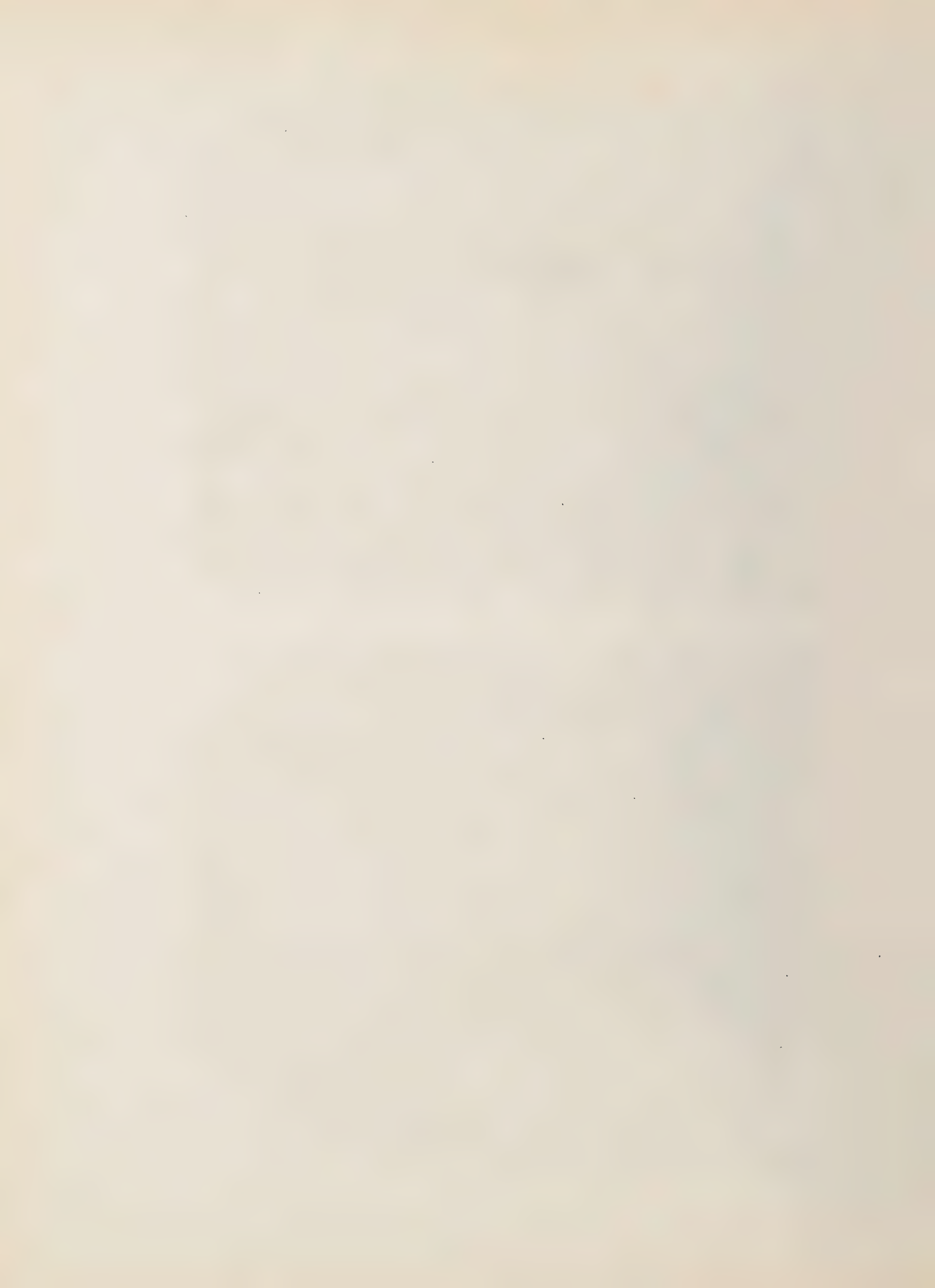
Zeus in Wut oder Herakles bei Zeus. Phlyakenvase. Petersburg, aus Ruvo.







Zeus Ammon bekommt Besuch. Phlyakenvase. Bari.





Apoll in Nöten oder Herakles in Delphi. Phlyakenvase. Petersburg.

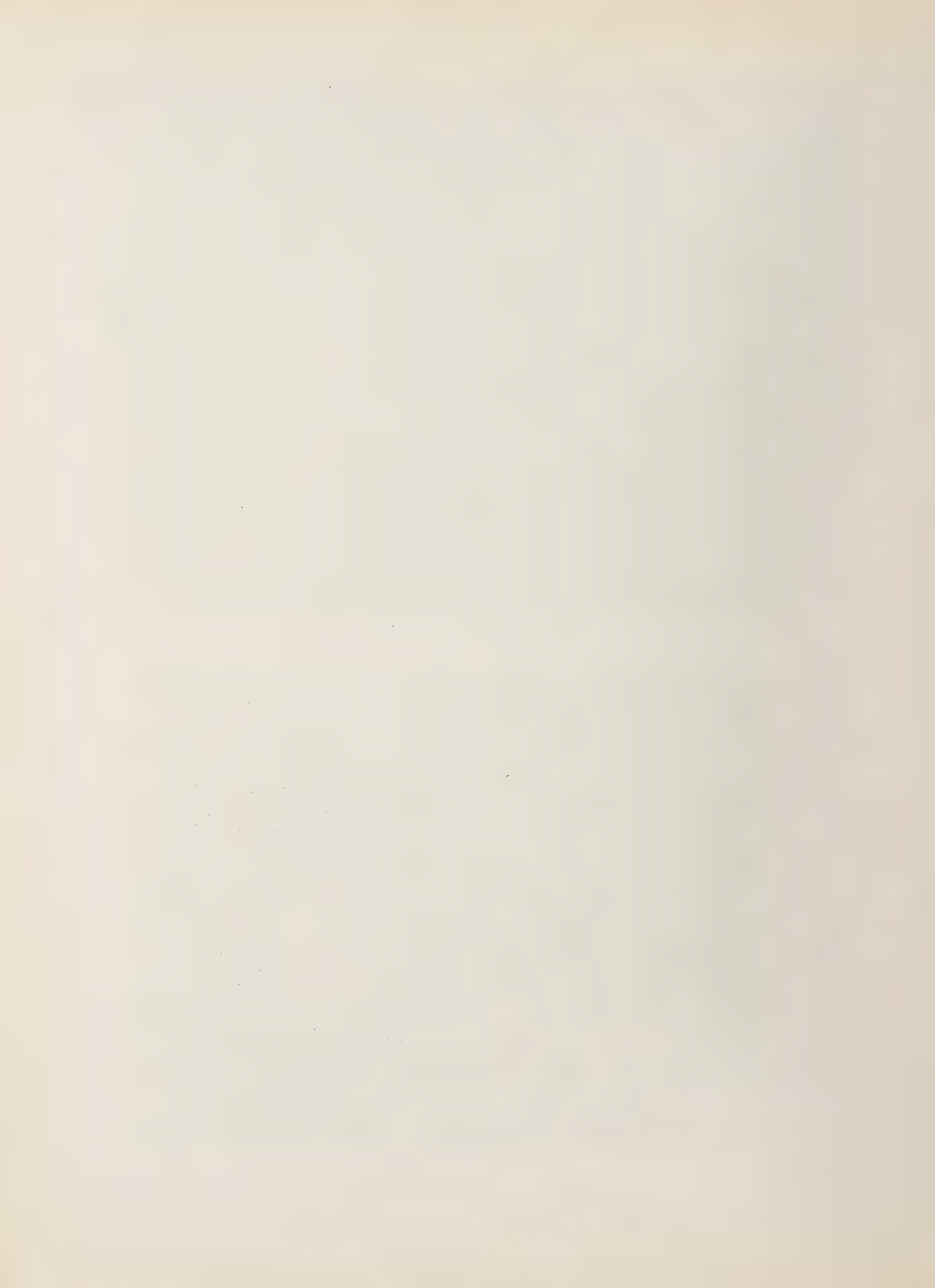


Herakles kommt zu Besuch. Berlin.



Geburt der Helena. Bari.

Phlyakenvasen.





Herakles auf Liebesabenteuer. Phlyakenvase aus Kenturipe.





Chirons Badereise. Phlyakenvase. London.



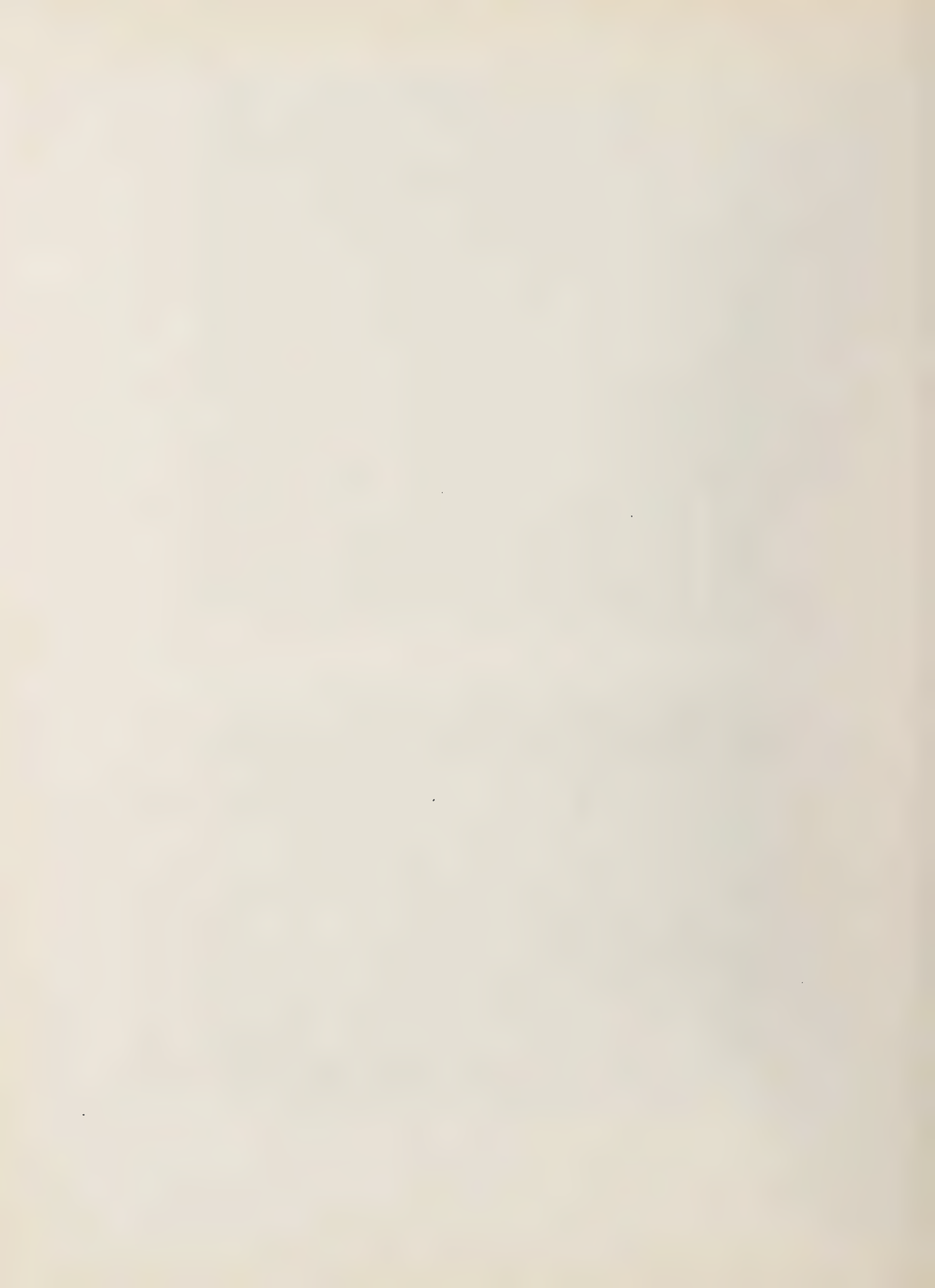


Tod des Priamos. Berlin.



Abrechnung. Petersburg, aus Ruvo.

Phlyakenvasen.



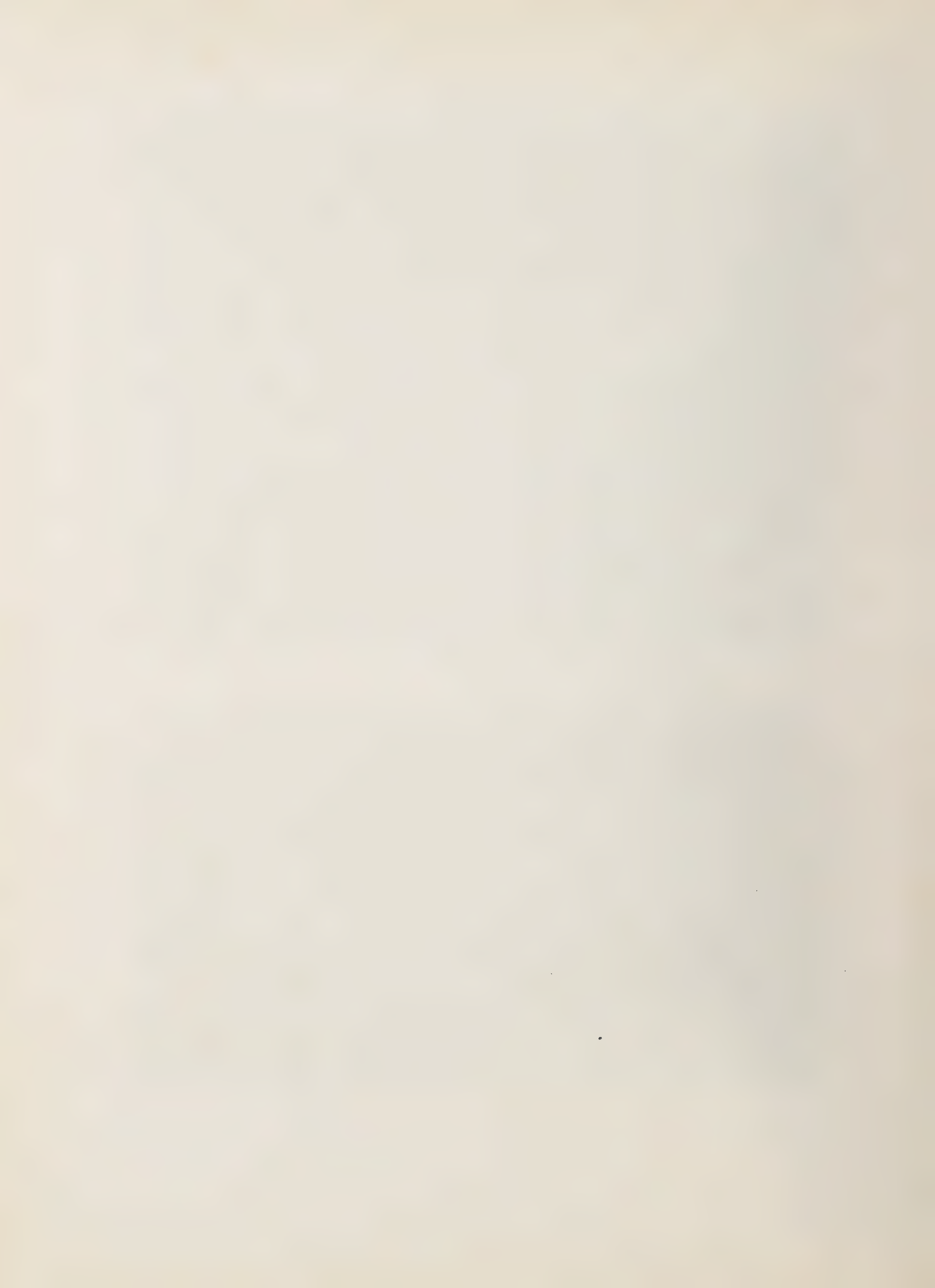


Diebskomödie. Berlin.



Streit um die Frau. Ruvo.

Phlyakenvasen.





Greis und Diener. Bari.



Vater und Sohn. London, aus Capua.



Greis und Mann. Heidelberg, aus Tarent.



Prügelszene. Berlin.

Phlyakenvasen.





Verfolgter Dieb. Berlin.



Auf zum Schmaus! Petersburg. Phlyakenvasen.

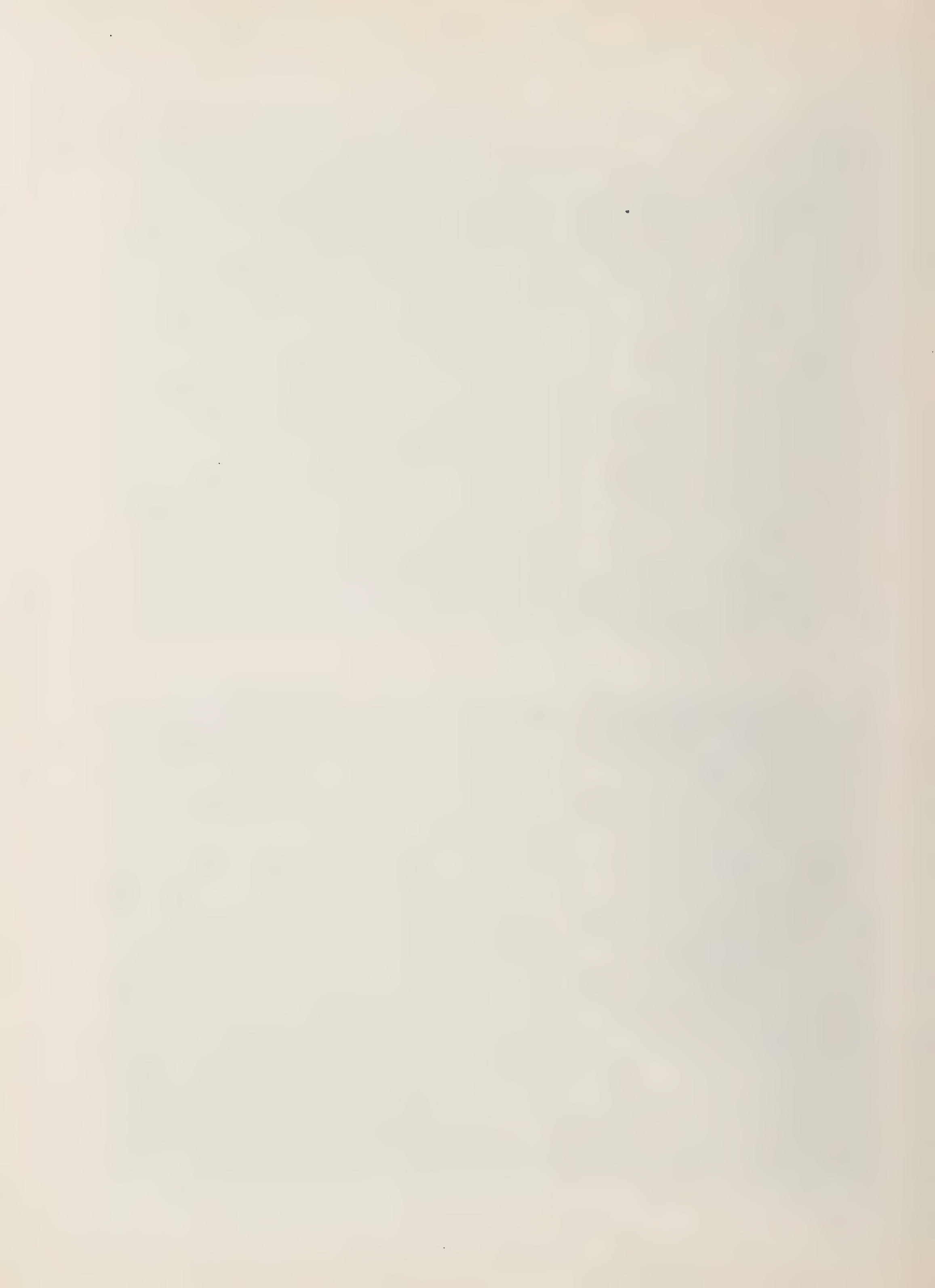




Überfall der Gänse.

Kadmos Kampf mit dem Drachen.

Böotische Vasen.





Menander-Relief im Lateran.





Komödien-Relief in Neapel.



Herrin und Diener.



Alter Sklave und zwei Frauen.

Wandbilder mit Szenen der neuen Komödie.





Alter Herr, Sklave und Flötenspielerin. Wandbild aus Herculaneum.



Masken-Mosaik im Kapitol.





Straßenmusikanten. Mosaik des Dioskurides.





Drei Frauen. Mosaik des Dioskurides.







Marmorreliefs mit Masken der neuen Komödie.





Älterer Mann. Paris.

Jüngling. Athen.

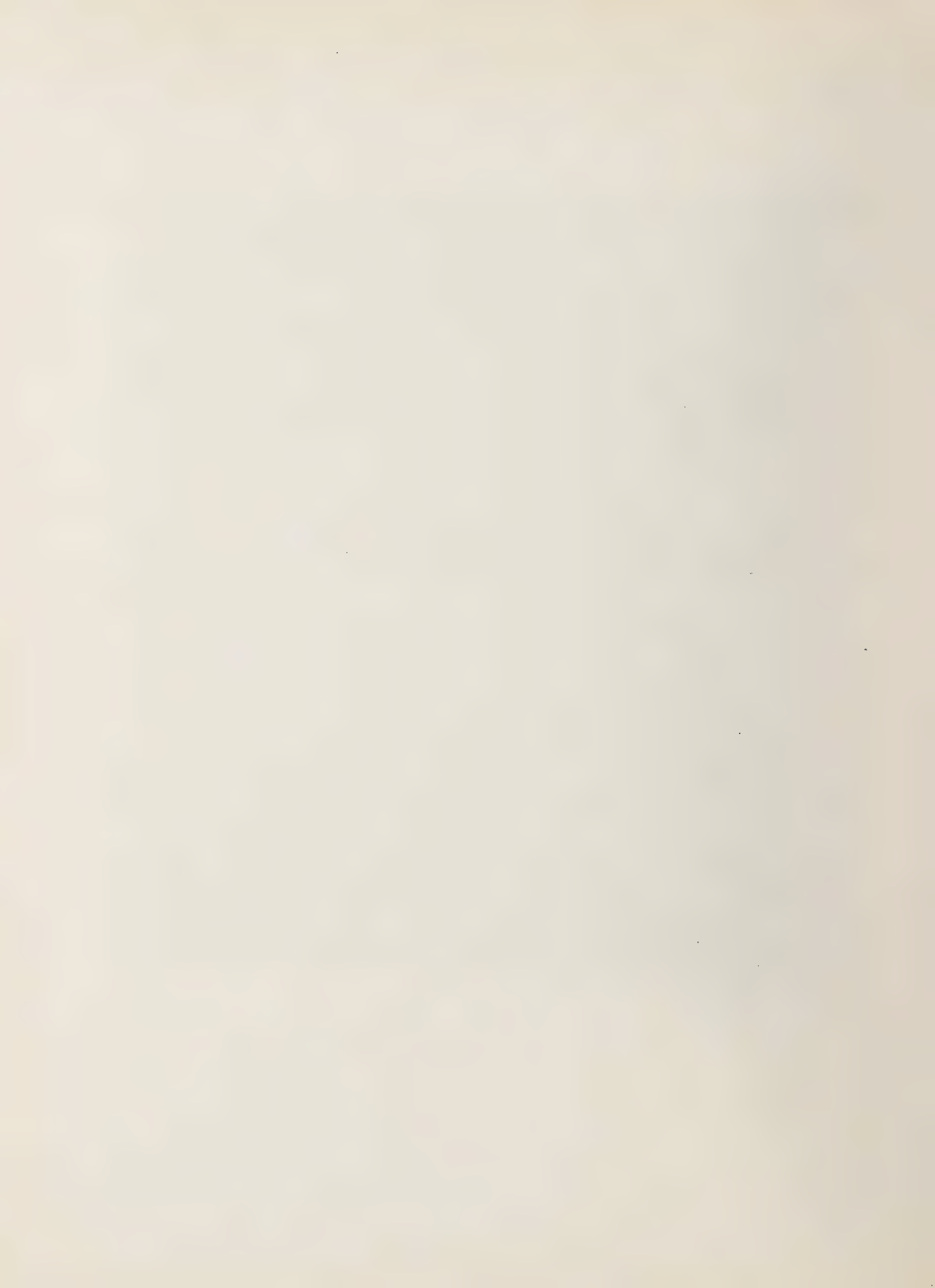
Tonstatuetten der neuen Komödie.





Jüngling. Koch.

Tonstatuetten der neuen Komödie, aus Myrina.







Schmeichler. Athen.







Parasit, aus Capua.

Kuppler? aus Myrina.

Tonstatuetten der neuen Komödie.





Prahlerischer Offizier. München.



Liebespaar. München.

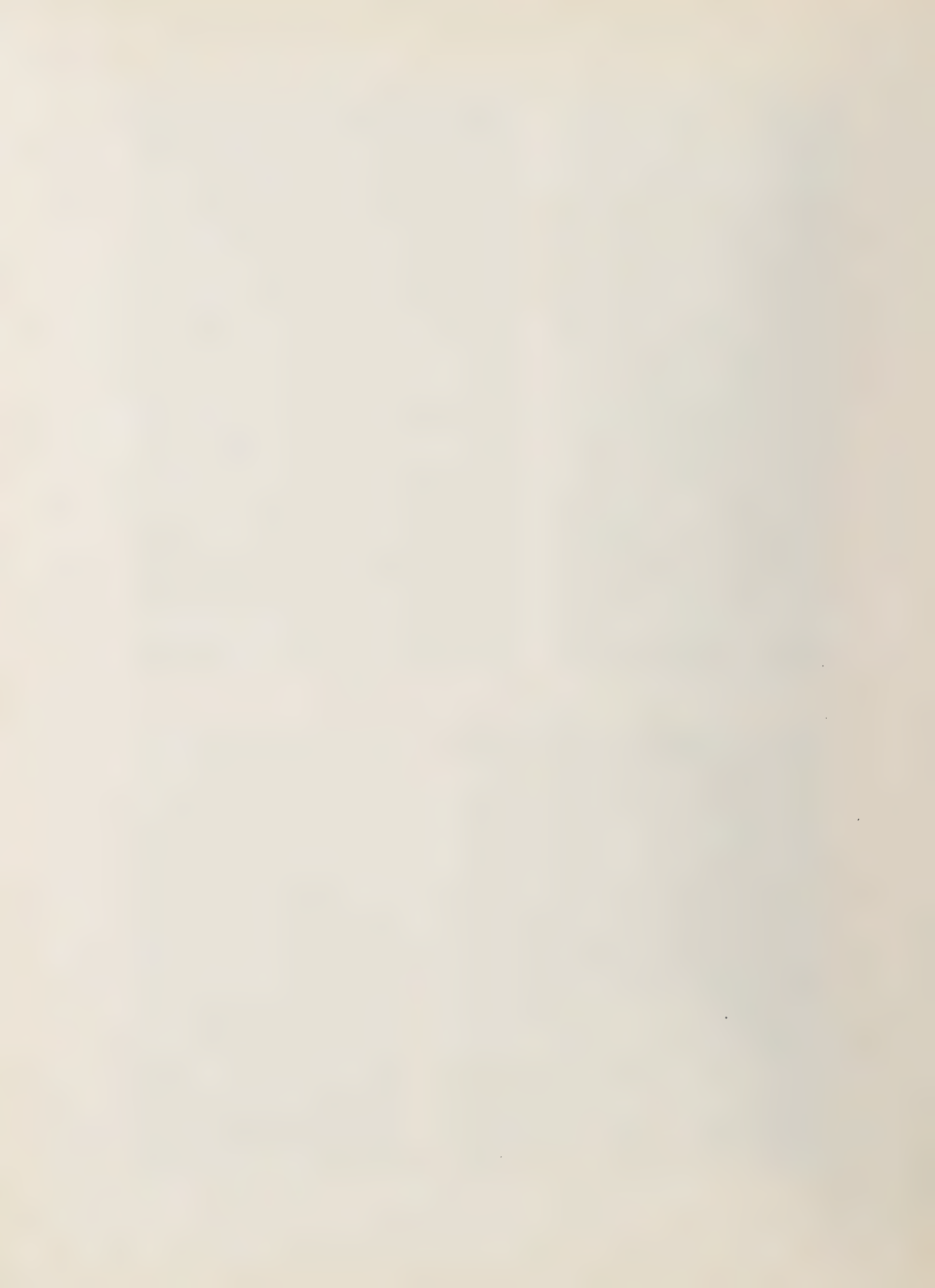


Nachdenkender Diener. München.



Lustiger Diener. Athen.

Tonstatuetten der neuen Komödie.





Sklaven auf Altar. Marmorstatuetten der neuen Komödie.






Laufende Sklaven. Athen.



Beckenschläger. Athen.



Ältere Frau, aus Capua.

Tonstatuetten der neuen Komödie.





Verführtes Mädchen. Berlin.

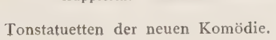


Schwatzende Frau. Athen.

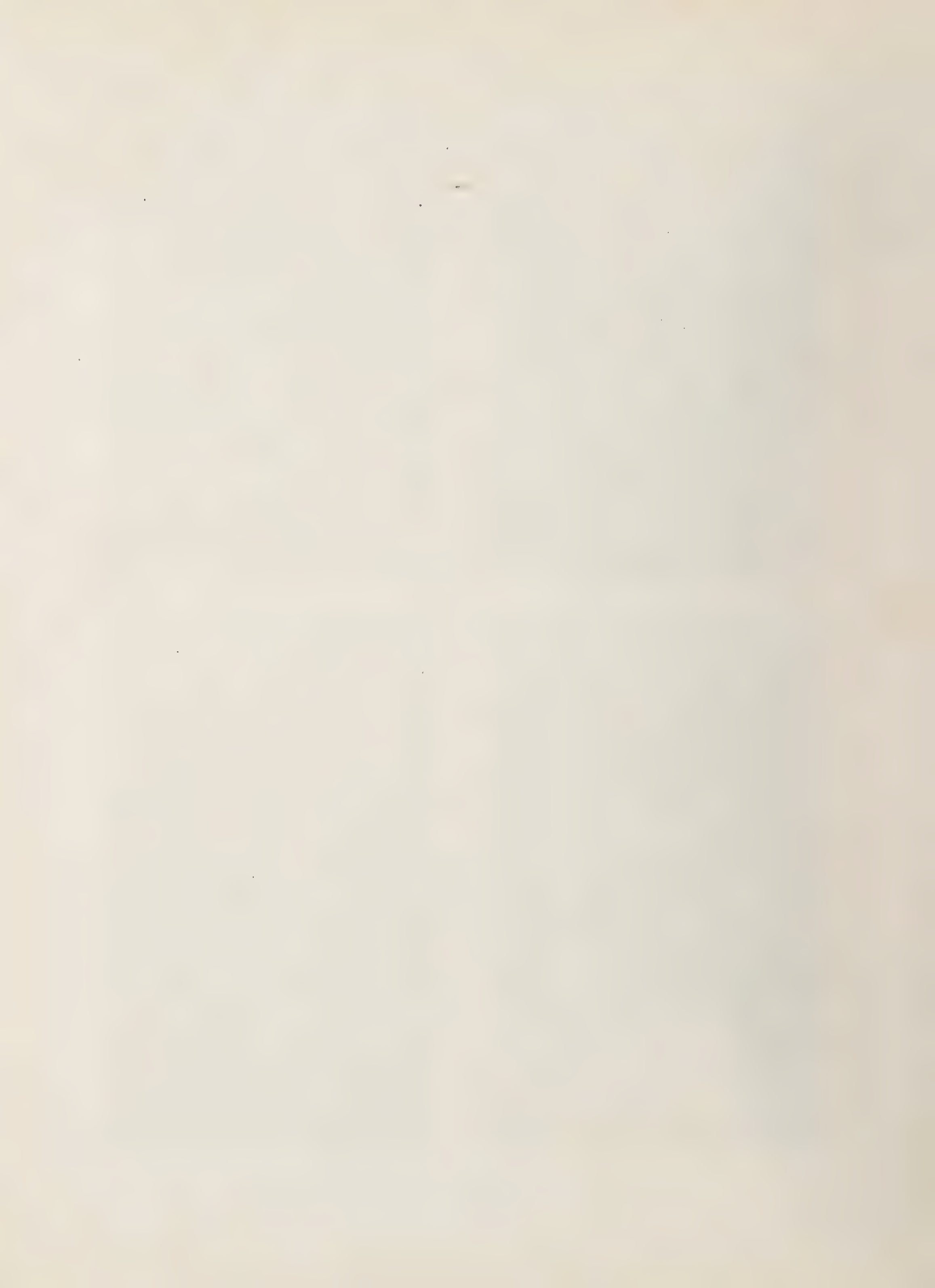




Kupplerin. München.



Tonstatuetten der neuen Komödie.





Sitzende Frau.





Hetäre.

Tonstatuetten der neuen Komödie. München.

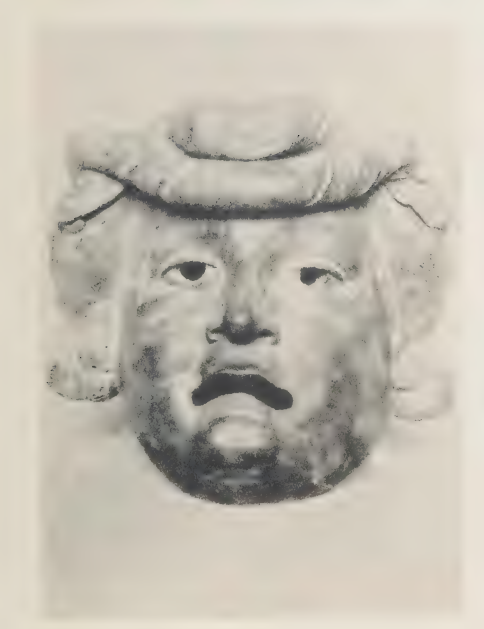


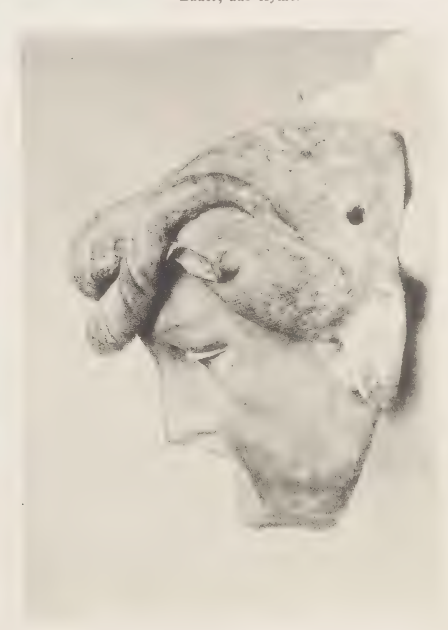


Bürger. Athen.



Bauer, aus Kyme.





Jüngling, aus Samsun.

Masken der neuen Komödie.



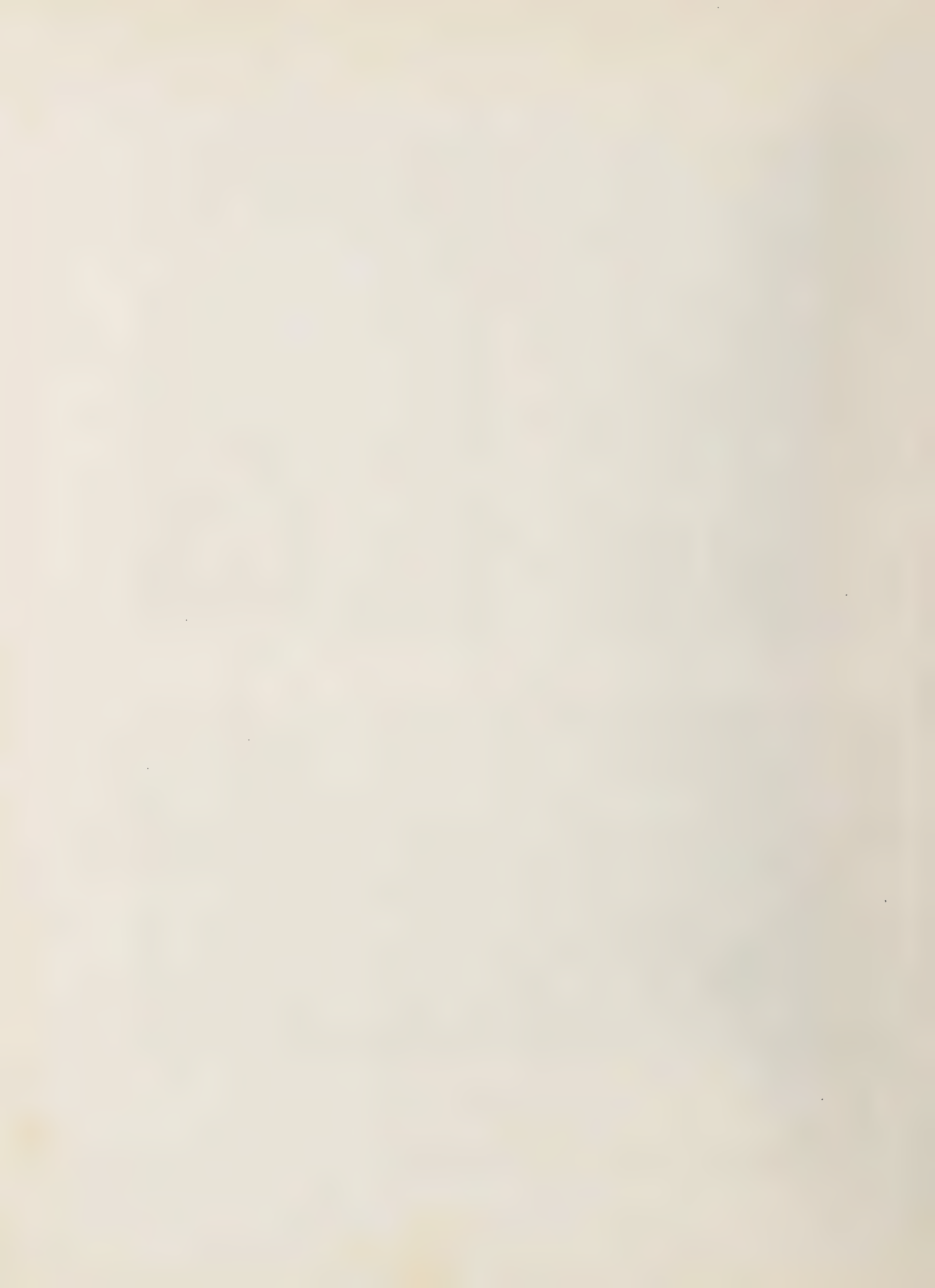


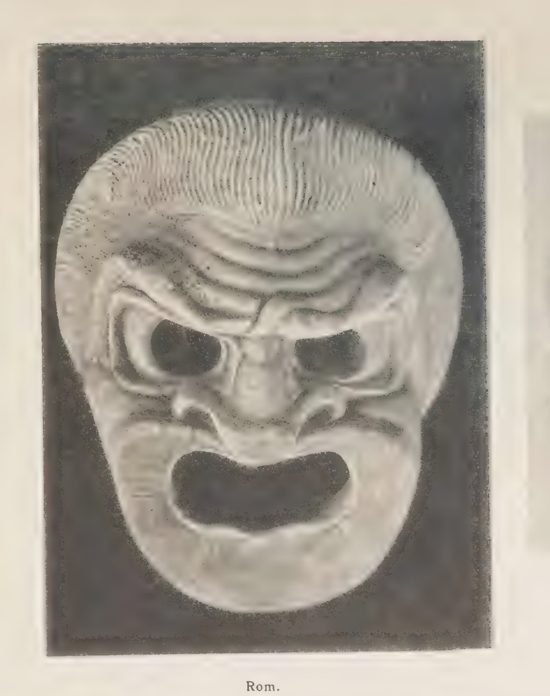


Maske des Parasiten. Berlin, aus Myrina.

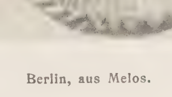


Maske des Kochs. Relief in Pergamon.





Rom.



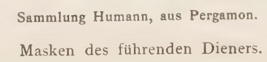
Berlin, aus Melos.



Athen.







Sammlung Humann, aus Pergamon.

Masken des führenden Dieners.





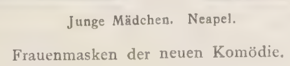
Ältere Frau, aus Corneto.



Junge Frau. Neapel.

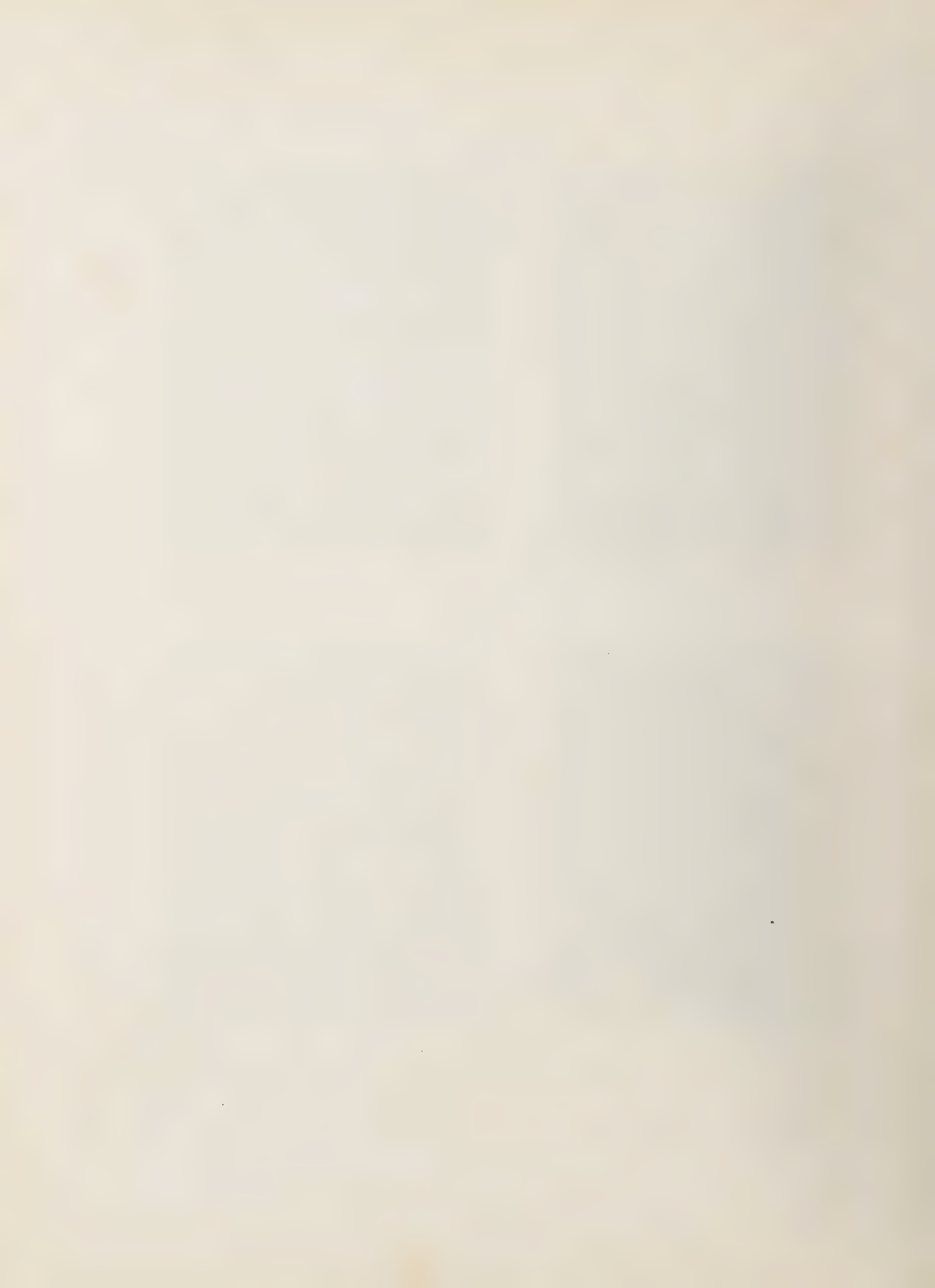


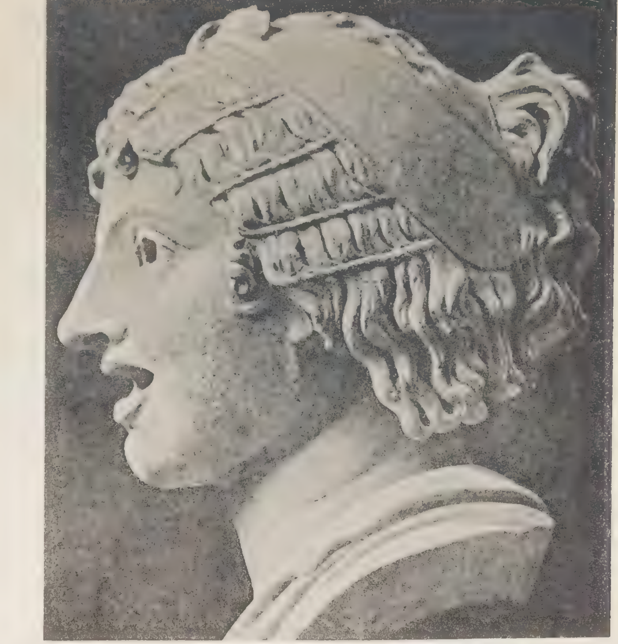




Junge Mädchen. Neapel.

Frauenmasken der neuen Komödie.



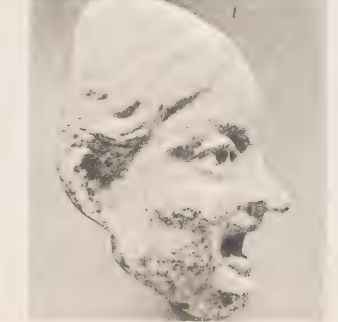
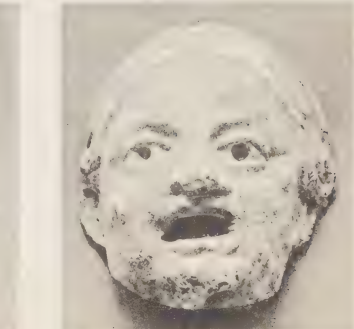
Hetäre. Vatikan, aus Tivoli.



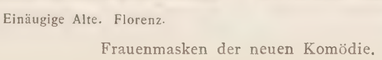
Altes Weib. Berlin.



Einäugige Alte. Florenz.

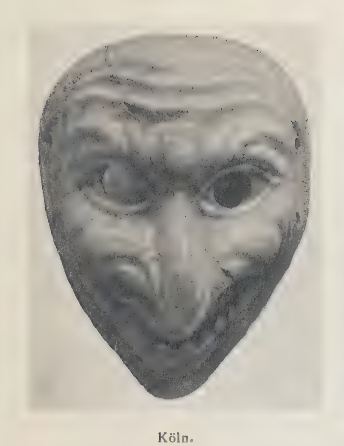




Hetären-Zofe. München, aus Apulien.



Frauenmasken der neuen Komödie.





Köln.



Bonn.

Masken von Possenreißern.



Bonn.

Oberkörper eines Possenreißers.



Kopf eines Mimen. München.



Gruppe zweier Mimen. Hildesheim.





Herme des Archimimen Norbanus Sorex. Neapel, aus Pompeji.









